# ஒப்பிலக்கியம் : கொள்கைகளும் செயல்முறைகளும்

முனைவர் கா. செல்லப்பன்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

# ஒப்பிலக்கியம்: கொள்கைகளும் செயல்முறைகளும்

முனைவர் கா. செல்லப்பன்
பேராசிரியர் & தலைவர்
ஆங்கிலத்துறை
பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
டி. டி. டி. ஐ. (அஞ்சல்), தரமணி, சென்னை - 600 113.

அமரர் ஆதித்தனார்

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு—4

(13,14-6-'94)

Amarar Athithanar Endowment Lecture, No-4

## BIBLIOGRAPHICAL DATA


| | | |
|---|---|---|
| Title of the book | : | **Oppilakkiam : Kolkaikalum Ceyalmuraikalum** |
| Author | : | Dr. K. CHELLAPPAN<br>Professor & Head, Department of English, Bharathidasan University, Tiruchirappalli. |
| Publication & Copyright | : | International Institute of Tamil Studies, C. I. T. Campus, Taramani, Madras-600113. |
| Publication No | : | 230 |
| Language | : | Tamil |
| Date of Publication | : | December 1995 |
| Edition | : | First |
| Paper Used | : | 60 GSM TNPL Creamwove |
| Size of the book | : | 21 × 14 cms |
| Printing types | : | 10, '10', 18, pts |
| No. of copies | : | 1200 |
| No. of pages | : | 8 + 72 |
| Price | : | Rs. 15/- |
| Printers | : | N. D. S. Printers,<br>42, Vellala Street,<br>Aminjikarai, Madras-600 029. |
| Binding | ; | Card Board |
| Artist | : | S. Sathiya |
| Subject | : | Comparative Studies |


* அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாளர் கருத்துகளுக்கு நிறுவனம் பொறுப்பல்ல.

* வெள்ளி விழா வெளியீடு.

முனைவர் ச. சு. இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

# அணிந்துரை

ஆங்கில மொழித் துறையில் சிறந்த அறிஞராக, தமிழ்ப் பணியில் ஈடுபாட்டுடன் திகழும் அறிஞர் பெருமக்களுள் குறிப்பிடத் தக்கவர் முனைவர் கா. செல்லப்பன். இவரது தமிழ்ப் பற்றும், இலக்கிய ஈடுபாடும் பல அரிய நூல்களை வெளிக்கொணர வழி காட்டிற்று; வழிகாட்டி வருகின்றது இவரது ஒப்பிலக்கிய ஆய்வுப் பணி மேலானது; போற்றத் தக்கது என்பதை Shakesphere and Ilanko as Tragedians, Bharathi The Visionary Humanist, இலக்கியத்தில் பழம் புதுமையும் புதுப்பழமையும் போன்ற இவரது நூல்கள் வெளிக் காட்டி அமைகின்றன.

'ஒப்பிலக்கியம் இந்த இலக்கிய மனித ஒருமைப் பாட்டுக்கு வழி, அது மட்டுமன்றி இலக்கியப் பார்வையையும் அது அகலப்படுத்தும். ஆழ்ந்த இலக்கியப் பார்வையில் ஒரு புதுச் செழுமையையும் பிறக்க வைக்கும்' என்ற இவரது கூற்று இவரது ஒப்பிலக்கியப் பட்டறிவின் வெளிப்பாடு.

இவ்வொப்பிலக்கிய மேதை 'ஒப்பிலக்கியக் கோட்பாடுகள்' என்ற தலைப்பில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் ஆதித்த னார் அறக்கட்டளைச் சார்பாக 13, 14-6-94 ஆகிய இரண்டு நாட்கள் சொற்பொழிவு நிகழ்த்தினார். இச்சொற்பொழிவு வெள்ளி விழா வெளியீடாக 'ஒப்பிலக்கியம் : கொள்கைகளும் செயல் முறைகளும்' என்ற தலைப்பில் வெளி வருகிறது.

'அமரர் ஆதித்தனார் அறக்கட்டளை'யை ஆதித்தனார் கல்வி நிறுவனம் வழி நிறுவனத்தில் நிறுவியுள்ள அன்னாரது புதல்வர் திரு. சிவந்தி ஆதித்தன் என்றும் நன்றிக்குரியவர்.

நிறுவனப் பணிகள் அனைத்திற்கும் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வரும் நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு கல்வி அமைச்சர் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சிப் பண்பாட்டுத் துறைச் செயலாளர் அவர்களுக்கும் என்றும் எங்கள் நன்றி.

இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவைச் செயலாக்கம் பெறச் செய்த அறக்கட்டளைப் பொறுப்பாளர் முனைவர் ச. சிவகாமி, மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த ஆ. சுப்பையா, சிறந்த முறையில் அச்சிட்டுத்தந்த என். டி. எஸ். அச்சகத்தார்க்கும் எங்கள் நன்றி.

**இயக்குநர்**

# முன்னுரை

இலக்கிய ஆய்வு பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வரலாற்று அடிப்படையில் இருந்தது; இருபதாம் நூற்றாண்டின் முன் பகுதியில் திறனாய்வு அடிப்படையில் இருந்தது; இருபதாம் நூற்றாண்டின் பின்பகுதியில் இலக்கியக் கொள்கை அடிப்படையதாக மாறியுள்ளது. இந்த வளர்ச்சியினை ஒப்பிலக்கியத்திலும் காணலாம். பிரெஞ்சு ஒப்பிலக்கியக் கொள்கை, ஒப்பிலக்கியத்தை இலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாகக் கருதியது. அமெரிக்கக் கொள்கை ஒப்பிலக்கியத்தை, திறனாய்வாக மாற்றியது. இன்றைய ஒப்பிலக்கியத்தில் இலக்கியக் கொள்கைக்கு முதலிடம் தருகின்றனர். இந்தப் பரிணாம வளர்ச்சிகளை 'ஒப்பிலக்கியக் கோட்பாடுகள்' என்ற கட்டுரை காட்டுகிறது. இன்னொரு கட்டுரை, தமிழிலக்கியக் கொள்கைகளை மேலைநாட்டு இலக்கியக் கொள்கையுடன் ஒப்பிடுகிறது. இது தொல்காப்பியரின் ஐந்திணைப் பகுப்புக்கும் நார்த்ராப்பிரையின் இலக்கியக் கொள்கைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் காட்டுவதோடு, தமிழின் அகப்புறப் பாகுபாடு மேலை நாட்டில் இன்பியல் துன்பியல் பகுப்புக்கிணையாக இருப்பதையும் காட்டுகிறது.

மற்ற கட்டுரைகள் இந்த ஒப்பிலக்கியக் கொள்கைகளின் செயல்முறை விளக்கங்களாக உள்ளன. தமிழிலும் மேற்கத்திய இலக்கியத்திலும் வீரம், காதல் பற்றிய கருத்துக் கூறுகளை ஒரு கட்டுரையும், இளங்கோ— ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நோக்கு வடிவினை இன்னொரு கட்டுரையும், வர்ஜில்— கம்பனுடைய காப்பியப் படைப்புகளை இன்னொரு கட்டுரையும், தமிழில் கற்பனையியம் என்ற மேலைநாட்டு இலக்கிய இயக்கத்தின் தாக்கம் பற்றி மற்றொரு கட்டுரையும் ஆய்கின்றன. மொத்தத்தில் இக்கட்டுரைகளின் நோக்கம் ஒப்பிலக்கிய நோக்கில் இலக்கியக் கொள்கையையும் திறனாய்வையும் பயன்படுத்துவதே, தமிழர்களின் இலக்கியக் கொள்கை வழியாக மேலை நாட்டு இலக்கியங்களை ஆய்வதும் மேலை நாட்டு இலக்கியக் கொள்கைகள் வழியாகத் தமிழிலக்கியங்களை ஆய்வதும் புதிய வெளிச்சங்களைத் தருவதோடு அகன்ற புதிய இலக்கியக் கொள்கைகள் வளர்வதற்கும் வழிவகுக்கும்.

இந்த உரைகளை அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாக உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் வழங்க அன்புடன் அழைத்த இயக்குநர் பொறுப்பிலிருந்த முனைவர் அன்னிதாமசு அவர்களுக்கும், சொற்பொழிவுகளுக்கு ஏற்பாடு செய்த முனைவர் சிவகாமி அவர்களுக்கும் நன்றி.

இறுதியாக, இந்த உரைகளை நூல் வடிவில் கொணரப் பெரிதும் துணைபுரிந்த என் இனிய நண்பர்— பாரதிதாசன் இயலில் தனிப்பெரும் ஆய்வாளர்— இயக்குநர் இளங்கோ அவர்களுக்கு என் நெஞ்சார்ந்த நன்றி.

கா. செல்லப்பன்

# உள்ளே


ஒப்பிலக்கியக் கோட்பாடுகள் ... 1

தமிழ் இலக்கியக் கொள்கையும்
மேலை நாட்டு இலக்கியக் கொள்கையும் ... 12

தமிழில் கற்பனையியக் கவிதைக் கோட்பாடு ... 26

தமிழிலும் மேற்கத்திய இலக்கியங்களிலும்
காதல் - போர் - முரண்பாடும் இயைபுகளும் ... 37

இளங்கோவும் ஷேக்ஸ்பியரும் :
ஒப்புநோக்கு ... 50

ஒப்புநோக்கில் கம்பனின் இராமகாதை ... 66

# ஒப்பிலக்கியக் கோட்பாடுகள்

வளர்ந்து வரும் இலக்கிய இயல்களில் ஒன்று ஒப்பிலக்கிய ஆய்வு. இது மேல் நாட்டில் ஜெர்மனியில் நாட்டார் வழக்கியலின் கிளையாகத் துவங்கி, பிரெஞ்சு ஆய்வாளரால் ஆழ்நிலை அடித்தளம் அமைக்கப்பட்டு, அமெரிக்க அறிஞர்தம் அகன்ற இலக்கியப் பார்வையினையும் ஏற்று, மார்க்சியச் சிந்தனையாளரின் வரலாற்று நெறியினையும் தழுவி, இன்றைய பிந்திய அமைப்பியல்வாதிகள் (post-structuralists) போன்ற புதிய இலக்கியக் கொள்கையாளர் தம் தாக்கத்தையும் தாங்கி, புதிய விரிவையும், நுண்மையையும் பெற்றுள்ளது.

ஒருவகையில் மேல்நாட்டு ஒப்பிலக்கிய வரலாறு, அரிஸ்டாடிலின் காப்பிய இதிகாச ஒப்புமையுடன் துவங்குகிறது எனக் கூறலாம். அது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தான் வடிவம் பெற்றது, ஆரம்பத்தில் ஜெர்மனியிலும், பிரான்சிலும், இது இலக்கியத்தை நாட்டார் வழக்கியலோடு இணைக்கும் இலக்கியத்தின் எல்லையைத் தாண்டிய இலக்கிய ஆய்வாகவே கருதப்பட்டது. முதல் கட்டத்தில் தேசிய இலக்கியங்களை ஐரோப்பிய இலக்கியத்தின் கூறாகவும், ஐரோப்பிய இலக்கியத்தை உலக இலக்கியத்தின் கூறாகவும் கண்டனர். டெக்ஸ்டே, அதைத் தவறாகப் புரிந்துகொண்டு நாளாவட்டத்தில் ஐரோப்பிய தேசிய இலக்கியங்கள் ஒவ்வொன்றும் அவற்றின் தனித்தன்மையை இழந்து, உண்மையான ஐரோப்பிய இலக்கியம் உருவாகும் எனக் கருதினார். பாரீஸ், ஒப்பிலக்கியத்தைத் தொன்ம இயலோடு இணைத்துப் பார்த்தார், பரூன்டியர், ஐரோப்பிய இலக்கியத்தை உலக இலக்கியத்தின் ஒரு பகுதியாகக் கண்டார். அவர் கருத்துப்படி உலக இலக்கியமும் ஒப்பிலக்கியமும் ஒன்றே. Taineயின் வளர்ச்சிச் (Evolutionary) சித்தாந்தப்படி, கலையையும் இலக்கியத்தையும் அணுகிய அவர், ஐரோப்பிய இலக்கியம் ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும்

செல்வாக்கு பெற்ற தேசிய இலக்கியத்தின் தொடர் வளர்ச்சி (a chronological succession of dominant national literatures, those of Italy, Spain and France in that order) என்றார்.

ஸோர்பானில் நவீன ஒப்பிலக்கியங்களின் ஆய்வு மையத்தை நிறுவிய பால்டன் ஸ்பெர்கர் தான், பிரெஞ்சு இலக்கியத்தின் தந்தை எனக் கருதப்படுபவர். அவர் ஒப்பிலக்கியத்தின் புருன்ட்டியரின் படிப்படி வளர்ச்சி (evolution) நோக்கிலிருந்தும், இலக்கியத்தைச் சூழல், காரணம் இவைகளால் மட்டும் இயங்கும் இலக்கியத் தத்துவத்திலிருந்தும் விடுவிக்கிறார். மேலும் நாட்டார் வழக்காற்றியலின் ஒரு பிரிவாக நோக்கும், கருத்தியல் நோக்கினையும் அவர் வெறுத்தொதுக்கினார். இந்த நோக்கு, இலக்கியப் பொருளை மையமாகக் கொண்டது. அது மட்டுமன்றி இலக்கியத்தை ஒரு அநாமதேயப் பொது சமுதாயக் குரலாகக் கொண்டு, ஒவ்வொரு படைப்பின் தனித்துவத்தை, உயிர்ப்புள்ள படைப்புப் பண்பினைப் புறக்கணிக்கும் பாங்கினையும் அவர் ஏற்கவில்லை. வான்டீகனும் நாட்டார் வழக்கியலிலிருந்து இதனை வேறுபடுத்தியதோடு, இலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாகக் கண்டார். ''Comparative Literature aims primarily at studying the works of various literatures in their interrelationships''. பல்வேறுவகை இலக்கியப் படைப்புகளை, அவற்றின் ஊடு நிலவும் தொடர்புகளின் மூலம் அணுகுவது தான் ஒப்பிலக்கியத்தின் நோக்கம் எனக் கூறிய அவர், கிரேக்க லத்தீன் இலக்கியங்களின் உறவுகளுக்கும், நவீனகால இலக்கியங்களுக்கும் பண்டைக்கால இலக்கியங்களுக்கும், அவற்றினுக்கும் மேலாக நவீன கால இலக்கியங்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் இடையே உள்ள உறவுகளை ஆய்வதற்கும் முக்கியத்துவம் அளித்தார்.

பொதுவாகப் பிரெஞ்சு ஒப்பிலக்கியக் கொள்கையாளர்கள் இலக்கிய உறவுகளுக்கு முதன்மை தந்தாலும், அவருள்ளும் இரு பிரிவுகள் இருப்பதை நாம் உணரவேண்டும். காரே (carre) போன்றவர் தெளிவாகப் பிரித்துணரக் கூடிய, அளந்தறியக் கூடிய உறவுகளும் தொடர்புகளும் தான் ஆயப்பட வேண்டும் என்பார். அந்த அடிப்படையில் இலக்கியத் தாக்கங்களுக்குப் பதிலாக, படைப்புக்களின் ஏற்புக்களைப் பற்றி, அவை இன்னொரு சமுதாயத்தால் எப்படிப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டன, அவர்களது செல்வாக்கு, இந்த ஆசிரியரைப் பற்றிய தொன்மை உருவாக்கம் ஆகியவற்றை, இலக்கிய ஆவணங்கள் (documents) வழியாக அறியலாம் என்பார். அது வெறும் இலக்கியச் சமூக

இயலாக ஆகிவிடுவதால் இதனை ரேனே வெல்லக் போன்ற வர்கள் ஏற்பதில்லை.

''ஒப்பிலக்கியம், சர்வதேச ஆத்மீக உறவுகளின் ஆய்வு; பைரனுக்கும், புஷ்கினுக்கும், கதேக்கும், ஸ்காட்டுக்கும் ஆல்பிரட்டினுக்கும், வேறுபட்ட இலக்கிய படைப்புக்களும், எழுத்தாளர்களும், அவர் கருத்து வாழ்க்கை வரலாறுகளுக்கும் இடையே உள்ள (rapports defait) உண்மைத் தொடர்புகளை ஆய்ந்து அறிவதுதான்'' என்ற carre, Guyard போன்றோர் கருத்தும் பிரெஞ்சுக் கொள்கையின் postivistic slant ஐத் தான் காட்டுகிறது.

மாறாக, அமெரிக்க ஆய்வாளர்கள் தாக்கங்களைவிட, ஒத்த தன்மைக்கு முதலிடம் தருகிறார்கள். இலக்கிய வரலாற்றைவிட, இலக்கியத் திறனாய்வுக்கு முதலிடம் தருகிறார்கள். ரொமாக்கின் கருத்துப்படி, ''ஒப்பிலக்கியம், பௌதீக ரீதியாகப் பிரிந்துள்ள ஆனால் ஆத்மீக ரீதியாக இணைந்துள்ள மனித அனுபவங்களையும் இணைக்கும் பாலம் (a bridge between physically separate but organically related areas of creativity); குறுகிய இலக்கியச் சிதறல்களை இணைக்கும் இணைப்புச் சங்கிலி என்பதாகும். இவர் கருத்துப்படி பிரெஞ்சுக் கொள்கை வரலாற்றுச் சார்புள்ளது; (historically oriented) (postivistic) இணைந்தது: (diachronic) அமெரிக்கக் கொள்கை இலக்கியத் தன்மை மிகுந்தது; பகுத் தறிவது; நூலை மையமாகக் கொண்டது. இந்த வேறுபாடு, இலக்கியத்தை ஆவணமாகவும் இலக்கியத்தை நினைவுச்சின்ன மாகவும் (between literature viewed as a document and literature viewed as a monument) பார்க்கும் இரு வேறு பார்வைகளின் விளைவு. எனவே அமெரிக்கச் சிந்தனையில் உறவுகளைவிட ஒத்த தன்மைக்கு (affinities rather than contacts) முதலிடம் தரப்படுகின்றது. தாக்கம் பற்றிப் பேசும்போது Guiller, தாக்கம், இரு கவிஞனின் உளநிலைபற்றியதென்றும், மாறாக இணைநிலைகள், (parallels) நூல்கள் பற்றியதென்றும் குறிப்பிடுவார். முதலில் தாக்கத்தை அறிந்து பின் இணைநிலை களை ஒப்பிடவேண்டும் என்பார். ஆனால் தாக்கமில்லாத ஒத்ததன்மைகளும் உண்டு; ஒத்ததன்மையாகச் சுட்ட முடியாத தாக்கங்களும் உண்டு; ஒத்ததன்மையாக வெளிப்படும் தாக்கங் களும் உண்டு. (There can be parallels without influence; there can be influence without parallels)

ரெமாக் கருத்துப்படி, ஒப்பிலக்கியம் என்ற தொடரில் ஒப்பிடுதல் என்பதற்குப் புத்துயிர் தர வேண்டுமெனில் இலக்கியத் திறனாய்வையும் மதிப்பீட்டையும் ஒப்பிலக்கியத்துக்குள் கொணர வேண்டும். அப்படியானால் கருத்தியல், அலசப்படும் சிக்கல், வடிவம், நடை, கால ஒருமை, கால உணர்வு இன்னபிற (காரண - காரியங்களால் மட்டுமின்றி) தொடர்புடைய இலக்கியங்களை, இணைத்தோ, முரணியோ பார்ப்பதன் மூலம் ஒப்பிடுதல் வேண்டும் என்று கூறுகிறார். (Infact, a systematic revitalizing the comparative might be the most natural and effective way of bringing literary criticism and evaluation in comparative Literature through the comparison by analogy or contrast of (not necessarily cassually) related works, works comparable because of affinities in theme, problem, genre, style, simultaneousness, zeitgeist etc.,

பிரெஞ்சுச் சிந்தனையாளர்கள் வரலாற்று ரீதியாகத் தொடர்புள்ள இலக்கியங்களை ஒப்பிடும்போதுதான் ஒப்பாய்வு பயனுள்ளதாக இருக்கும் என்று கருதும்போது, 'மனிதனும் வாழ்வும் ஒன்று. எனவே இலக்கியமும் ஒன்றே' என்று கருதும் வெல்லக் போன்ற அமெரிக்க ஆய்வாளர்கள், வரலாற்று ரீதியாக தொடர்பில்லாத இலக்கியங்களை ஒப்பிடுவதன் மூலம் இலக்கியங்களின் புதிய பரிமாணங்களைக் காண முடியும்; ஒன்றை வைத்தே மற்றொன்றைத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ள முடியும் (mutual illumination) எனக் கருதினார்கள். பிரெஞ்சுக் கொள்கையாளர்களின் சிந்தனை அவர்கள் இலக்கியத்தில் மரபுக்கும் தனித்தன்மைக்கும் ஏற்பட்ட போராட்டத்தாலும் அவர்கள் இலக்கியம் மற்றவர்கள் இலக்கியங்களுக்கு அளித்த பங்களிப்பை உணர்த்தும் ஆசையால், ஒப்பிலக்கியத்தை ஒருவகை இலக்கியப்பண்ட மாற்று ஆய்வாக மாற்றும் அபாயம் உள்ளதையும், வரலாற்று தொடர்புள்ள இலக்கியங்களை ஒப்பிடுவதில், அந்தத் தொடர்புகளே அழுத்தமான தளமாக அமைந்து விடுகின்றன என்பதையும் மறுக்க முடியாது.

தமிழிலக்கியத்தைப் பொறுத்தமட்டில், கம்பனை வால்மீகியோடு ஒப்பிடும்போது ஒரு பரிமாணத்தையும், வர்ஜிலோடும் மில்டனோடும் ஒப்பிடும்போது வேறு வகையான பரிமாணங்களையும் உணரவேண்டும். கம்பன் வால்மீகியிடமிருந்து வாங்கிய கடனை அளவிடுவதோடு அமைந்தால் ஒப்பிலக்கியம் பயன்தராது. வால்மீகியை, எப்படிக் கம்பன் ஏற்றான்

என்பதுதான் முக்கியம் என்று கூறுவார்கள். கம்பன், மற்றொரு பிரம்மாண்டமான கலைஞனை எப்படி உணர்ந்து, அதன் வழித் தன்னை உணர்ந்து கொண்டு, ஒரு தனித்துவம் வாய்ந்த தமிழ்க் காப்பியத்தைத் தந்தான் என்பதுதான் நமக்கு முக்கியம். தெய்வம் மனிதனாக அவதாரம் எடுத்ததை விட, ராமவதாரம் எப்படித் தமிழவதாரம் ஆனது என்பதுதான் இலக்கியப் பிரச்சனை. இப்படித் தனிப்பட்ட இலக்கியத் தாக்கங்களோடு, சில இயக்கங்கள், சில வடிவங்கள், சில கருத்துக் கூறுகள் தமிழி லிருந்து பிற இந்திய மேற்கத்திய மொழிகளுக்கும், பிற இந்திய மேற்கத்திய மொழிகளிலிருந்து தமிழுக்கும் சென்றடைந்திருக் கின்றன என்பதைக் காண வேண்டும். பக்தி இயக்கமும், அகப் பாடல் நூல்களும், மற்ற இலக்கியங்களில் எப்படிப் பட்ட தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன என்பதை இன்றும் சரியாக ஆயவில்லை. சிலம்பிலே கிரேக்க இலக்கியத்தின் கூறுகள் தெரிகின்றன. திருக்குறளிலே புத்த, உபநிஷத்துகளுக்கு எதிராக வாழ்வு ஏற்புக் கொள்கை வலியுறுத்தப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கும் போது, counter dexgn என்று சொல்லுகின்ற மாற்று நிலைத் தாக்கத்தை, ஒரு வடிவத்தை, அதற்கு எதிரான சித்தாந்தத்தை வலியுறுத்தப் பயன்படுத்தும் நிலையைக் காண் கிறோம். ப்ரேக்ட், பெக்கட்டைப் பயன்படுத்துவது போல் புதுமைப் பித்தனின் 'சாப விமோசனம்' வால்மீகியின்கதையைப் பயன்படுத்துவது போல் பாரதி (folk metres) நாட்டுச் சந்தங் களைத் தெய்வீகப் பாடல்களில் இணைப்பதின் மூலம், (rebar-barisation of literature) இலக்கியத்தை மறுபடியும் நாகரிகத்துக்கு முந்திய நிலைக்கு இழுத்துச் செல்ல மட்டுமன்றி, ஒரு வகை மாற் றாக்கத்தால், தெய்வீகத்துக்கு மனிதத் தன்மையை மீட்டுத் தைருவதயும் இங்கு நினைவுகூருவோம்.

பாரதியை மேற்கத்திய கற்பனையியக்கலைஞர்களோடு ஒப்பிடும் போது, உறவுகளும், ஒத்த தன்மைகளும் தெளிவா கின்றன. ஆழமாக ஒப்பிட்டதால் பாரதியில் ஷெல்லியின் தாக்கத்தைவிட கீத்சின் தாக்கம் மிகுதியாக இருப்பதை உணர முடியும். இதை ஏற்கனவே பாரதி-கீத்து-மாயகோவ்ஸ்கி என்ற கட்டுரையில் விவரித்துள்ளோம். தாக்கம் கண்ணுக்குப் புலனா காமல் கூட இருக்கலாம். கோல்ரிட்ஜின் Kublukhunக்கும் பாரதியின் காணி நிலத்துக்கும் உள்ள தொடர்பு அத்தகையதே, இருவரும் கவிதை பற்றிக் கவிதைகள் எழுதியுள்ளனர். பாரதி யின் காணி நிலம் கவிதையின் கருப் பொருள்; கேணி, அடிமன உணர்வு. தென்னை இள்நீர் அது வெளியாகும் நிலை. பத்தினிப் பெண், கலைஞரின் படைப்பாற்றல். பெண்ணியல்புள்ள

படைப்புப் பண்பு. ஆனால் கோல்ரிட்ஜ் படைப்பு வெறியைக் காட்டுவதோடு நிறுத்தி விடுகிறான். பாரதி, தானே உலகைப் படைத்தும் காக்கும் பராசக்தியாக உருவெடுக்கிறான்; தன் பாட்டுத் திறத்தாலே வையத்தைப் பாலிக்க வேண்டுமென்று சொல்லும் போது, அவன் 'அது'வாகி விடுகிறான். இப்படிப் பட்ட பிரும்மாண்டமான மானுட நேயம், மானுட உயர்வு, மேலை நாட்டுக் கற்பனையியத்தில் இல்லை.

தமிழ்ப் புதின வளர்ச்சியில் மேற்கத்திய புதினங்களின் தாக்கத்தை ஆழமாக ஆயும்போது, நம்முடைய புராணிய வடிவமும் மேலை நாட்டு யதார்த்த இயலும் இணைக்கப் படுவதை உணரலாம். கல்கியின் **சிவகாமியின் சபதத்தில்** வரலாறு, விந்தையியக் கதையாகிறது; மனிதக் காதலும் வரலாறும் இறைமையோடு இணைக்கப்படுகின்றன. சிவகாமி நரசிம்ம பல்லவனின் கதை, பழைய சிவகாமி தத்துவத்தோடு இணைக்கப்பட்டு, அவளது காதலும் கலையும் இறைமைப் பணியாக மாற்றப்பட்டு விடுவதைக் காண்கிறோம். கல்கியின் புதினங்களை ஸ்காட்டின் புதினங்களோடு ஒப்பிடும் போது, அவரது தாக்கம் மட்டுமின்றி, தமிழ் வரலாற்றுப் புதினத்தின் தனித்தன்மையும் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

அதேபோல் ஜெயகாந்தனின் **'சில நேரங்களில் சில மனிதர் களில்'** டால்ஸ்டாயின் **'புத்துயிர்ப்பின்'** தாக்கம், எப்படிப்பட்ட மாற்றத்தை அமைக்கிறது என்பதையும் காணலாம். இங்கும் புத்துயிர்ப்பு பெறுவது தலைவியல்ல; தலைவிக்குப் புது வாழ்வு தர இயலும் போது தலைவன் அகத்தில் ஏற்படும், தன்னை யறியாத அகமாற்றமே. ஆனால் இந்த அடிக்கரு, இந்தியச் சூழலுக்கேற்ப பல்வேறு மாற்றங்களை அடைந்துள்ளது.

அமெரிக்க ஒப்பிலக்கியக் கொள்கை தனி மனிதனை முதன் மைப்படுத்தும் சமுதாயத்தின், இலக்கியத்தை ஒரு பொருளாகக் கருதும் சிந்தனையின் கூறு! இலக்கியத்தைப் படைப்பினின்றும், வரலாற்றிலிருந்தும் விடுபட்ட நிலையில் பார்க்கும் பார்வையின் வெளிப்பாடு என்பார்கள்,

இவர்களது ஒப்பிலக்கியப் பார்வையில் பூகோள ரீதியாக மட்டுமின்றி, இலக்கிய வடிவ வகை ரீதியாகவும் எல்லை விரி வடைகிறது. (by extending the investigation of literature both geographically and generically - Reman) இலக்கிய வடிவங்கள் எல்லைகளையும் விரிவுபடுத்தும் நோக்குடையன. எனவே ரெமாக்கின் கருத்துப்படி இலக்கியங்களுக்கும் மற்றும் அறிவியல்

சமூக இயல் தத்துவங்களுக்கும் உள்ள தொடர்பை ஆய்வதும் ஒப்பிலக்கியத்திற்குள் அடங்கும். இப்படிச் செய்யும் போது, எல்லா இலக்கிய ஆய்வும் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாகிவிடாதா என ஐயம் எழுவது இயல்பே. இலக்கிய விளக்கத்துக்கு ஏனைய இயல்களின் துணை எப்பொழுதும் தேவைதானே? வாழ்வுக்குப் புதிய விளக்கங்கள் வரும் போது, அந்த விளக்கங்கள் விளக்கு களாகி இலக்கியங்களுக்குப் புதிய வெளிச்சம் தருவது இயல்பு தானே? ரெமாக்கின் கருத்துப்படி, இலக்கியத்துக்கும் இன்னொரு இயலுக்கும் முறையான, முழுமையான ஒப்பீடு இருந்தால் அதனை ஒப்பிலக்கியமாகக் கருதலாம். உதாரண மாக, Frendஇன் ஒரு கருத்து, ஒரு இலக்கியத்தின் முழுமைக்கும் விளக்கம் தருமானால், உள நூற்பார்வை, இலக்கியக் கனவில் புத்தொளி பெற்று இலக்கியமாக மறு அவதாரம் எடுத்தால், ஒரு உள நூலின் சிந்தனையை அதனோடு தொடர்புள்ள ஒரு இலக்கியத்தோடு ஒப்பிடும் போதுதான் ஒப்பிலக்கியம் ஆகிறது என்பார்,

ஒரு பொருளியற் சிந்தனையாளரது கருத்துக்களையும் ஒரு இலக்கியவாதியின் பொருளியற் சிந்தனைகளையும் ஒப்பிடும் போதும் ஒப்பிலக்கியம் தான் எனலாம். எனினும் இதை மேலும் தெளிவாக வரையறுக்க வேண்டியிருக்கிறது. இதைவிட இலக்கி யத்துக்கும் ஏனைய கலைகளுக்கும் உள்ள தொடர்பினை ஆய்வது மேலும் ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. ஓவியம் மௌனக் கவிதை; கவிதை பேசும் ஓவியம், இசை, காலக்கதியில் இயங்கும் கட்டிடம்; கட்டிடக்கலையில் இசையின் அமைதி நிலை. மேலும் சங்க இலக்கியங்களிலும் இன்றைய மேலைஇலக்கியங்களிலும் ஏனைய கலைகளின் தாக்கங்கள் தன்மைகள் தெளிவாகவே தெரிகின்றன. Expressionism Impressionism போன்ற ஒரு சில இயக்கங்கள் பலகலைகளுக்கும், பொதுவான இயக்கங்களாக, ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு பரவிய இயக்கங்களாக இருப்ப தாலும், எல்லாக் கலைகளுக்கும் சில அடிப்படை உயர்வுகள் (impulses) பொதுவான உந்து சக்திகளாக இருந்த அவற்றின் படைப்புப் போக்கிலும் (creative process) இலக்கிய மொழியை ஓவிய மொழியோடு இணைத்துப் பார்த்தும், சங்கப் பாடல்களின் ஓவியத் தன்மையை உணர்வதும், சிலம்பு போன்ற இலக்கியங் களில் இசையும், இயலும், நாடகமும் ஒன்றையொன்று இணைத் திடும் (inter penetration) பாங்கினைக் காண்பதும் பயனுள்ள ஒப்பிலக்கிய ஆராய்ச்சியே. இந்த நிலையில், கிரேக்க இலக்கியத் திலும் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்திலும், மொழிகளிலும், இசையும், கூத்தும் நிலவியிருந்தனையும் நினைவுகூர்தல் நல்லது.

கிரேக்க இலக்கியக் கொள்கையில் 'lyric' என்ற தனிப் பாகு பாடின்மையையும், lyric என்றாலே accomparied by the lyre என்பது தான் பொருள் என்பதையும் மனதில் கொள்ளவேண்டும். சங்கப் பாடல்களுக்கும் பாணருக்கும் விறலியருக்கும் உள்ள தொடர்போடு இதை நாம் ஒப்பிடலாம். "What today in contradistinction to Gric and drama we call lyric poetry was not uniformly conceived In antiquity. This is partly due to the close ties which existed between languages music and drama in anclent times" என Lexicon der alten welt-இல் ஒரு குறிப்பு வருவதும் இதை வலியுறுத்துவதாகவே உள்ளது.

பிரெஞ்சுக் கொள்கை, வரலாற்றுத் தொடர்புள்ள இலக்கிய உறவுகளுக்கும், அமெரிக்கக் கொள்கை ஒத்த தன்மைகளை ஆய்வதற்கும் முதலிடம் தந்தால் மார்க்சியக் கொள்கையாளர் இலக்கிய வரலாற்றைச் சமுதாய வரலாற்றோடு இணைத்துப் பார்த்துப் பல்வேறு சமுதாயங்களில் சில கருத்துக் கூறுகள் படிப் படியாக வளர்வதையும், தேசிய இலக்கியங்கள் உலக இலக்கியத்தின் படிகளாக அமைவதையும், ஒப்பிலக்கியம் உணர்த்துவதாகக் கூறுகிறார்கள். வாசெலோ வஸ்கியின் (the explanation of the basis of poetry by means of its convergent current) என்னும் கொள்கை, ஒன்றாகக் குவியும் அலைகள் என்ற கருத்தின் வழியாக இலக்கியத் தொடர்புகளுக்கு வழிவகுத்தது. இது இலக்கியப் பரவுதலை genetic literary impulses-இலிருந்து வித்தியாசப்படுத்துவதோடு எப்படி ஒவ்வொரு ஏற்பும், வெளித்தாக்கத்துக்கேற்ப உள் மாற்றத்தையும் பொறுத்தது என்பதைக்காட்டும். "Acceptances implies in the recepient no mere vacuum, but a movement of welcome, a trend of thought, analogical image of fantasy" என்க் கூறுவார். "முக்காரவஸ்கி தேசிய இலக்கியங்களின் தன்னிச்சையான வரலாற்றுத் தன்மைகளைச் சுட்டிக்காட்டி, மேலும் பல்வேறு இலக்கியங்களையும் ஒரு தேசிய இலக்கிய ஒப்பீட்டுக்குள்ள ஒற்றுமையையும் உணர்த்தினர். இவருடைய கொள்கை Structuralism உட்கட்ட அமைப்பியல்வாதத்தின் சாயலைக் கொண்டிருந்ததில் வியப்பில்லை. இந்த அடிப்படையில் வளர்ந்த மார்க்சிய ஒப்பியல் கொள்கையின் அடிப்படை நோக்கில் இலக்கிய நிகழ்வின் Lythological and genetic essence உணர்ந்து அதன் உள் இயக்க சக்தியை வரலாற்று இயக்க சக்தி யோடு இணைத்துப் பார்ப்பதே. அதுமட்டுமின்றி ஒவ்வொரு தேசிய இலக்கியத்தின் சாரம் அதன் சுய வரலாற்றோடும், பன்னாட்டு இலக்கிய வரலாற்றோடும் பூரணி இணைகின்றது.

இவர்கள் கருத்துப்படி ஒப்பிலக்கியம் இலக்கிய வரலாற்று இயலோடு இணைந்த உயிருள்ள அங்கமாகும்,

தேசிய இலக்கியத்திற்கும் உலக இலக்கியத்திற்கும் மார்க்சிய அடிப்படையில் இணைப்புத் தருகிறார்கள். Van Teaghan என்பாரின் ஒப்பிலக்கியக் கருத்துப்படி, தேசிய இலக்கியம், ஒப்பிலக்கியம், பொது இலக்கியம் ஆகியவற்றை முறையே சுவர்களுக்குட்பட்ட இலக்கியம், சுவர்களுக்கிடையே உள்ள இலக்கியம், சுவர்களுக்கு அப்பாற்பட்ட இலக்கியம் எனப் பகுக்கலாம். அவர் இரண்டு இலக்கியம் சம்பந்தப்பட்டதுதான் ஒப்பிலக்கியம்; அதற்கு மேற்பட்டால் பொது இலக்கியம் என்பார். ஆனால் மேற்கத்திய சிந்தனையில் ஒப்பிலக்கியம் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்ததன்று. தேசிய இலக்கியம் ஒப்பிலக்கியமாகலாம்; தேசிய எல்லை கடந்த நிலையிலும் ஒப்பிலக்கியமாக இருக்கலாம். மார்க்சியச் சிந்தனையில் உலக இலக்கியம், ஒன்றோடொன்று ஒரு வகையில் இணைந்த அல்லது ஒத்துள்ளபடைப்புக்களின் தொகுப்பு. ஒப்பிலக்கியம், தேசிய இலக்கியத்துக்கும், உலக இலக்கியத்துக்கும் உள்ள இணைப்புச் சங்கிலி. Zhirmunsky யின் கருத்துப்படி ஒப்பிலக்கியம், வரலாற்று ரீதியான வகை முறை ஒப்பீடு Historical bylogical confidence வரலாற்று ரீதியான உறவுமுறை ஒப்பீடு Historical genetic comparsion ஆகிய இருவகை ஒப்பீடுகளைச் செய்யும். இவை இரண்டும் இணைந்த contacIualtyphological comparisonsஐயும் செய்யும் என்று சிலர் கூறுவர். Genetic comparisons மூலம் இலக்கியத் தொடர்புகளையும் typological comparisons மூலம் typological affirnitics வகைசார்ந்த ஒத்த தன்மைகளையும் காணலாம் என்றும், இது பிரெஞ்சுக் கொள்கையாரின் General litereture பொது இலக்கியத்தை விடச் சிறந்தது என்றும் கருதுகிறார்கள். மொத்தத்தில் மார்க்சிய ஒப்பிலக்கியக் கொள்கை, அவர்களது முரணியையும் பொருள் முதல்வாத அடிப்படையில் உலகில்இயங்கி வரும் வரலாற்று இயக்கத்தின் கூறாக இலக்கியங்களின் உறவுகளையும் ஒருமையையும் காண்கிறது.

பிரெஞ்சுக் கொள்கையாளர்களால் வெறுத்து ஒதுக்கப்பட்ட கருத்தியல் ஆய்வு கூட மார்க்சியப் பார்வையில் வரலாற்று வடிவம் பெறுகிறது. எடுத்துக் காட்டாக மேற்கத்திய இலக்கியத்தில் வீட்டை விட்டுப் பெண் வெளியேறுதல் என்னும் இலக்கியப் பொருள் (theme) பொக்காசியோவின் பார்டலோமியா, டால்ஸ்டாயின் அன்னகரீனா, இப்சனின் நோரா ஆகிய மூன்று இலக்கியப்பாத்திரங்களில் படிப்படியான

வரலாற்று வளர்ச்சியின் விளக்கமாக மாறுவதைக் கூறுவர். இதை இந்திய இலக்கியங்களோடு ஒப்பிடுவது பயன்தரும். பார்க்கப்போனால் இந்தியப் புதினமே வீட்டை விட்டு வெளியேறும் பெண்ணை மையமாகக் கொண்டுதான் துவங்குகிறது. **ஆனந்த மடம், பிர்தாப முதலியார் சரித்திரம், இந்துலேகா** போன்ற தொடக்க கால இந்தியப் புதினங்களில் இந்தப் பொதுவான கருத்தாழத்தைக் காணலாம். இதை மு. வ. வின் **கரித்துண்டு, நெஞ்சில் ஒரு முள்** போன்ற புதினங்களிலும் காணலாம். எழுபதில் வெளிவந்த அனிதா தேசாயின் Where shall we go this summer? என்ற புதினத்தின் தலைவி சீதா விடமும் காணலாம். ஆனால் இந்தியப் புதினங்களிலே தலைவி மறுபடியும் வீடு திரும்பி விடுகிறார். இந்தக் கருத்தியல் ஆய்வினை, ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியமாகக் (Comparative Indian literetuere) கூறினால் இவற்றை மேலைநாட்டுப் பெண்கள் பற்றிய இலக்கியங்களோடு ஒப்பிடும்போது international அல்லது தேசிய இலக்கியத்தைத் தாண்டிய ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாக உயர்கிறது. அதுவே ஒரு வகையில் உலக இலக்கியப் பார்வைக்கும் வழி வகுக்கும்.

அண்மைக்கால இலக்கியக்கொள்கைகள்ஒப்பிலக்கியத்திற்கும் புது நெறி முறைகளையும், நோக்கங்களையும் காட்டியுள்ளன. அவைகளில் தலையானது பிந்திய அமைப்பியல் வாதிகளின் (post structuralists) இலக்கியப் பன்மைச் சித்தாந்தமும், மொழி எதையும் நிலையாகக் குறிப்பதில்லை என்ற கொள்கையும். அதன் அடிப்படையில் intertextuality என்ற கருத்தை வலியுறுத்துகிறார்கள்.

எல்லா இலக்கியங்களும் மற்ற இலக்கிய நூல்களின் நிழல்களைத் தாங்கியுள்ளன. டெரிடாவின் கருத்துப்படி This linkage, this wearring is the text, which is Produced only through the transformation of the text இலக்கியங்களின் சொற்கள் நிரந்தரமாக அர்த்தங்களை இழந்து மறுதன்மையை அடைந்து கொண்டேயிருப்பதால் அவர் வழக்கமான வரலாற்றுப் பார்வையை மறுக்கிறார். எல்லா இலக்கிய நூல்களும் எதைச் சொல்லுகின்றனவோ அதையே மறுக்கின்றன. அப்படிச் செய்யும்போது இலக்கியத்தில் வெறும் ஒருமையையோ பன்மையையோ பார்ப்பதில்லை. ஒவ்வொரு இலக்கியத்திலும் பன்மையான ஒருமையும், ஒருமையான பன்மையும் மோதுகின்றன. இந்த மோதலை எல்லா இலக்கியங்களிலும், இலக்கியக் கருத்துக்களிலும் காணலாம், இப்படிப்பட்ட இலக்கியக் கொள்கைப்படி

ஒப்பிலக்கியம் வெறும் தாக்கத்தையோ ஒத்ததன்மையையோ காண்பதை விடுத்து, இலக்கியங்களின் வேறுபாடுகளில் மின்னிடும் ஒருமையினை ஒருமையில் தெளிவாகும் வேறுபாடு களைக் காண முயற்சிக்கும். ஒருவகையில் இதுவும்தேவையே. மொத்தத்தில் ஒப்பிலக்கியம் தமிழின் தனித்தன்மையை திராவிடப்பொதுத் தன்மையோடும், இந்தியப் பொதுத் தன்மை யோடும், உலக இலக்கியங்களின் பொதுத் தன்மை யோடும் இணைந்த தனிப்பொதுத் தன்மையாக நமக்கு உணர்த்தும், ஒப்பிலக்கியத்தின் அடிப்படையே இந்த ஒருமைப்பன்மை மயக்கம்தான்; ஆனால் இது ஒரு தெளிவு தரும் மயக்கம்.

# தமிழ் இலக்கியக் கொள்கையும் மேல்நாட்டு இலக்கியக் கொள்கையும்

ஒப்பிலக்கியம், இலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாகப் பிரான்சில் துவங்கி, இலக்கியத் திறனாய்வாக அமெரிக்காவில் வளர்ந்து, இப்போது இலக்கியக் கொள்கையை மையமாகக் கொண்டு இயங்குகிறது. ரெனெவெல்லக்கின் கருத்துப்படி இலக்கிய வரலாறு, திறனாய்வு, இலக்கியக் கொள்கை ஆகிய மூன்றும் இலக்கிய இயலின் முக்கிய மூன்று கூறுகள் மட்டுமன்றி அவை ஒன்றையொன்று சார்ந்தவை... (Literary theory needs literary history as well as criticism just as literary history needs literary theory and criticism) இலக்கியத் திறனாய்வு, பகுத்தாய்வது; இலக்கியக் கொள்கை, தொகுத்தாய்வது. இலக்கிய வரலாறு இலக்கியங்களை உயரவாக்கில் (vetrical-axis) வைத்துப் பார்த்தால் இலக்கியக் கொள்கைகள் இலக்கியங்களை, அகல நோக்கில் அணுகி அவற்றின் பொது இயல்புகளை, வகைகளை, அவற்றின் ஊடு இயங்கும் விதிக் கூறுகளை இனம் கண்டுகொள்ள முயலும்.

ஒப்பிலக்கியம், அகலநோக்கு உடைய பொது இலக்கியம், மற்றும் செங்குத்தான கருத்துக்களின் வரலாற்றின் சங்கமம் என்பார் முனான்டோ. இந்த நோக்கில் ஒப்பு இலக்கியம் இரண்டு நூல்களையோ, ஆசிரியர்களையோ, தாக்கம் அல்லது ஒத்த தன்மையைக் காண்பதற்கான ஒப்பீட்டியலாக மட்டுமன்றி. பல்வேறு இலக்கியங்களினிடையே உள்ள தன்மைகளை இணைத்து, அவற்றின் இலக்கணமாக இலக்கியக்கொள்கை சம்பந்தப்பட்டதாக அமைய வேண்டும் என்பது அண்மைக் கால ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளரின் கருத்து. இன்றைய இலக்கிய ஆய்வே, இலக்கியக்கொள்கை ஆய்வாகப் பெரிதும் விளங்குகின்றது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், நவீனத்துவம், வடிவ இயல், உட்கட்டமைப்பியல், மார்க்சிய அமைப்பின் நவீனத்துவம் உடைத்தாக்கம் (deconstruction) போன்ற இலக்கிய சித்தாந்தங்கள் வளர்ந்துள்ளமை இதற்குச் சான்று

புகரும். இந்நிலையில் ஒப்பு நோக்கில் இலக்கியக் கொள்கைகளைக் காணும்போது, இலக்கியக் கொள்கைகளை வேறுபட்ட பல்வேறு தளங்களில் உருவான இலக்கியங்களோடு சார்புபடுத்தப்பட்டு, அவற்றின் பரிமாணம் விரிவடைகின்றன. இந்த அடிப்படையில் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகளைக் குறிப்பாகத் தொல்காப்பியரின் கொள்கைகளை, மேலைநாட்டு இலக்கியக் கொள்கைகளுடன் ஒப்பிட்டு, அவற்றின் துணையால் மேலைநாட்டு இலக்கியங்களைப் புரிந்துகொள்ள முயல்வதும் இக்கட்டுரையின் அடிப்படை நோக்கம்.

தமிழ் இலக்கியக் கொள்கையின் அடிப்படைத் தளம் தொல்காப்பியத்தின் பொருள் இலக்கணமாகும். அது இலக்கியப் பொருளை அகம், புறம் என இரு பெருங்கூறுகளாகப் பிரித்து, அவைகளைப் பிறகு திணை, துறைகளாகப் பகுக்கிறது. இந்த அமைப்பு வேறு எந்த மொழிகளிலும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் தொல்காப்பியம் கூறும் முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் ஆகியவற்றை மற்ற எல்லா இலக்கியங்களிலும் காணலாம். தொல்காப்பியர் இடத்தையும், காலத்தையும் முதற்பொருளாகக் கருதுகிறார். இவை அனைத்தையும் ஐந்து / ஏழுகூறுகளாகப் பகுக்கிறார். ஐந்துஇடங்களுக்கும் ஐந்து காலங்களுக்கும் இணையாகவும் அவற்றுக்கும் அகவாழ்வின் அடிப்படையான ஐந்து கூறுகளுக்கும் (உரிப்பொருள்) தொடர்பு ஏற்படுத்துகிறார். இந்த அடிப்படைக் கூறுகளை நார்த்ராப் ப்ரையின் (Northrop Frye) மூலப்படிவங்களோடு ஒப்பிடலாம். ப்ரையின் இலக்கியக் கொள்கையின் அடித்தளமும் இயற்கை வாழ்வுக்கும் மனித வாழ்வுக்கும் உள்ள தொடர்பே. மனித வாழ்வின் உறக்கமும், விழிப்பும் இயற்கைச் சக்கரத்தின் ஒளி / இருள் ஆகிய கூறுகளோடு இணைந்தவை என்றும், இந்த இணைப்பில் தான் எல்லாக்கற்பனை வாழ்வின் துவக்கமும் உள்ளது எனவும் அவர் கருதுகிறார். ஆனால் அந்த இணைவு, முரணியதாகவே உள்ளது. ஏனெனில், பகலொளியில் மனிதன் இருட்சக்திகளின் பிடியிலிருக்கிறான். பலகீனம், மற்றும் விரக்திக்குப்பலியாகவிருக்கிறான். ஆனால் இயற்கையின் இருளில்தான் அவனது 'லிபிடோ' அல்லதுவீர ஆணுமை விழித்தெழுகிறது என ப்ரை கூறுகிறார். தமிழ் இலக்கியத்தின் புறம், the heroic selfஇன் விழிப்பினையும், அகம், the unconcious selfஇன் ஆற்றலையும் காட்டுகிறது. எனவே புறம், 'பகல்' தானையும் அகம் 'இரவு'த் தானையும் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அதற்காகப் புறம் பகலோடு

மட்டும் தொடர்புள்ளதென்றோ, அகம் இரவோடு மட்டும் தொடர்புள்ளதென்றோ கொள்ளவேண்டுவதில்லை. அகத் திணையிலும், புறத்திணையிலும் எல்லாக் காலக் கூறுகளும் வருகின்றன. ஆனால் அக இலக்கியத்தில் பாத்திரங்கள் பொதுமை வாய்ந்தவர்களாக உள்ளனர். புற இலக்கியத்தில் அவர் தம் தனித்தன்மை முதன்மைப் படுத்தப்படுகிறது. எனவே, அகப் பாடல்களில் தலைவன் / தலைவியின் பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை. மனிதனின் அகவாழ்வு, புறவாழ்வின் தளமாகவும் மறுபகுதியாகவும் அமைகிறது.

ப்ரையும், தொல்காப்பியரும் கதிரவனின் சுழற்சிச் சக்கரத்தைக் குறிக்கும் நாளுக்கும், பருவச்சக்கரத்தின் சுழற்சி யினைக் குறிக்கும் ஆண்டுக்கும், மனித வாழ்வின் organic-cycleக்கும் இயைபு இருப்பதாகக் கருதுகிறார்கள். தொல் காப்பியரின் பகுப்பில் கீழ்க்கண்ட இயைபுகளைக் காணலாம்.

| இடம் | காலம் | பொழுது | உரிப்பொருள் |
|---|---|---|---|
| முல்லை (காடு) | மழை | மாலை | சந்தித்தல்<br>சேர்தல் |
| மருதம் (வயல்) | பின் மழைக் காலம்<br>முன் குளிர்க் காலம் | இரவு<br>அதிகாலை | மோதல்/ஊடல்<br>ஒற்றுமையின்மை |
| குறிஞ்சி (மலைச் சாரல்) | —— | இரவு | புணர்ச்சி |
| நெய்தல் (கடற்கரை) | —— | மாலை | இரங்கல் |
| பாலை (நிலம் இல்லை) | கோடை மழை | உச்சிவேளை | பிரிவு |

ப்ரையின் பகுப்பு :

| பருவம் | நேரம் | வாழும் பருவம் | முக்கியப் பாத்திரங்கள் / துணைப் பாத்திரங்கள் | இலக்கிய வகை |
|---|---|---|---|---|
| வசந்தம் | காலை | பிறப்பு | தந்தை, தாய் | —— |
| கோடை | உச்சி வேளை | புத்துயர்ப்பு | | |
| | | திருமணம்<br>வெற்றி | பெண் | இன்பியல்<br>இலக்கியம்<br>(முல்லைப் பாட்டு) |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| இலையுதிர் காலம் | மாலை சூரிய அஸ்தமனம் | இழப்பு, தனிமை | தலைவன் துரோகி | துன்பியல் சோகம் |
| குளிர் காலம் | இருட்டு | சிதைவு நிலை- இருட் சக்திகளின் ஆட்சி தலைவன் தோல்வி | மாயக்காரி | அங்கதம் |

தொல்காப்பியர் அகத்துக்கு இணையாகப் புறத்திணையையும் பகுக்கிறார். எடுத்துக்காட்டாகக் குறிஞ்சியும் வெட்சியும் இரவோடும் மலைச்சாரலோடும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் ப்ரையில் அகம்/புறம் பகுப்புக்குப் பதிலாக இன்பியல் துன்பியல் பகுப்பு தரப்பட்டுள்ளது. அவரும் இன்பியல், துன்பியலுக்கு ஏற்ற மனித உலகு, விலங்குஉலகு, தாவர உலகு, தாதுப்பொருள் உலகு, ஆக்கப்படாத உலகு (unformed world) எனப் பகுத்துக் காட்டுகிறார். இன்பியலில் மனிதரின் ஆசை நிறைவேற்றலின் உருவகமாகச் சமூகம், ஒழுங்குமுறை, நட்பு ஆகியன மூலப்படிவமாகக் காட்டப்பட்டால், துன்பியல் மனித உலகு கொடுங்கோன்மையையோ, தனிமைப்பட்ட மனிதனையோ மையமாகக் கொண்டது. இன்பியல் திருமணம் போன்ற நல்ல நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டது. இதற்கேற்ப தெய்வீக, வீரயுக சமுதாயங்களும் காட்டப்படுகின்றன. அதே போல் ப்ரையின் பகுப்பில், இன்பியற் பார்வையில் விலங்கினம் மென்மையான அம்சங்களையும், புறா போன்ற பறவைகளையும் கொண்டது. துன்பியற் பார்வையில் கொடிய விலங்குகளும் பேசப்படும். துன்பியற் பார்வையில் பாறை, பாலைவனம் போன்றவைகளும் குறிக்கப்படும்.

சுருங்கக்கூறின், இருவரும் மனித வாழ்வின் அர்த்தத்தின் அடித்தளமாக இயற்கையின் பல்வேறு கூறுகளைக் காண கின்றனர். தொல்காப்பியர் அகவாழ்வில் இயற்கையை மனித வாழ்வின் உட்பொருளாக, meta language அல்லது metaphor ஆகவும் காட்டி அதற்கிணையான புறத்திணையில், புறப் பொதுவாழ்வுச் செயல்களை இயற்கையுடன் metonomy யாக இணைத்துக் காட்டுகிறார் எனக் கூறலாம். பாலையின் உரிப்பொருள் பிரிவு, அதற்கிணையான வாகையின் உரிப் பொருள் போரில் வெற்றி. தொல்காப்பியரின் அகமும் புறமும் complementary aspects of reality ஆகக் காட்டப்பட்டிருக் கின்றன. எனவே, ஒரே நேரம், எடுத்துக்காட்டாக இரவு அகத்திணையிலும் புறத்திணையிலும் குறிஞ்சியிலும், வெட்சி யிலும் இரண்டு வகைக் களவினை, அகத்தில் புணர்தலையும் புறத்தில் ஒருவகை களவினையும் சுட்டும். ஆனால் ப்ரையில் இன்பியலும் துன்பியலும் antithesisகாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. எனவே துன்பியலில் வரும் இயற்கைக் கூறுகளும், இன்பியலில் வரும் இயற்கைக் கூறுகளும் மாறுபட்ட தன்மை வாய்ந்தவை யாகக் கூறினார். எனவே தொல்காப்பியரின் பகுப்பும்,

ப்ரையின் பகுப்பும் வாழ்வை, இயற்கை மனித இணைப்பாகப் பார்த்தாலும், தொல்காப்பியர் கூறும் உணர்வுகள் இடம், காலச்சூழல் பொருத்தங்களுக்கும் Frey கூறும் மனித வாழ்க்கைக் கூறுகளுக்கும் இயற்கைக் கூறுகளுக்கும் உள்ள பொருத்தங்களுக்கும் குறிப்பிடத்தக்க ஒற்றுமையிருப்பினும் இருவரும் இவற்றின் அடிப்படை நிலைகளை இயற்கை மூலப்படிவங்களாகக் காண்பினும், தமிழ் மரபின் அகம்/புறம் பகுப்பு, மேற்கத்திய மரபின் இன்பியல் துன்பியல் பகுப்போடு வேறுபட்டிருப்பதையும், புற இலக்கியத்தில் துன்பியல் தன்மை மிகுந்திருப்பதையும் உணரவேண்டும். இந்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை அகம் புறக்கூறுகள் பற்றிய அட்டவணையை, ப்ரையின் இன்பியல்/துன்பியல் பார்வை பற்றிய அட்டவணை யோடு ஒப்பிடின் தெளிவாகும்.

## தொல்காப்பியப் பகுப்பு

| திணை | | அகம் புறம் | | உரிப் பொருள் | |
|---|---|---|---|---|---|
| அகம் | புறம் | இடம் | நேரம் | அகம் | புறம் |
| குறிஞ்சி | வெட்சி | மலைச்சாரல் | இரவு | புணர்தலும்<br>புணர்தல் நிமித்தமும் | ஆனிரை தவிர்த்தல்<br>போர் ஆயத்தம் |
| முல்லை | வஞ்சி | காடு | — | இருத்தலும்<br>இருத்தல் நிமித்தம் | போர் ஆயத்தம்<br>ஊடுருவல் |
| மருதம் | உழிஞை | வயல் | அதிகாலை | ஊடலும்<br>ஊடல் நிமித்தமும் | கோட்டைத்தேடி |
| நெய்தல் | தும்பை | கடற்கரை | மாலை | இரங்கலும்<br>இரங்கல் நிமித்தமும் | சண்டை |
| பாலை | வாகை | — | — | பிரிதலும்<br>பிரிதல் நிமித்தமும் | வெற்றி<br>புகழ் |
| பெருந்திணை | காஞ்சி | — | — | ஒருதலைக்காமம் | முன்னேற்றத்திற்காகப்<br>போராடும் |
| கைக்கிளை | பாடாண் | — | — | பொருந்தாக்காமம் | வீரர்களைப் புகழ்தல்<br>இறந்தோரைப் பாடுதல்<br>பொருள்வேண்டி இரத்தல் |

## Freyn பகுப்பு

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| இன்பியல் | மனித உலகு | விலங்குகள் | தாவர உலகு | தாதுப்பொருட்கள் | |
| | நட்பு காதல் | பழக்கம் | பூக்கள் | நகர் | நதி |
| | | படுத்தப்பட்ட | ரோஜா | கட்டிடம் | |
| | திருமணம் | மிருகங்கள் | | கோயில் | |
| | | | | ஒற்றைக்கல் | |
| துன்பியல் | கொடுங்கோன்மை | | பயமுறுத்தும் | பாலை நிலம் | கடல் |
| | தனிமை | | காடு | பாறை | வெள்ளத்தொன்மம் |
| | கொடுமை | | | சிதைவு | கடல் Moncers |
| | தாயின் வெவ்வேறு | | | சிலுவை | |
| | நிலைகள் | | | | |

தொல்காப்பியத்தின் இலக்கியக் கொள்கை பெரும்பகுதி உலகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எனவே mimetic theory என்று அதைக் கொள்ளலாம். ஆனால், அவர் வாழ்க்கைக் கூறுகளை இலக்கியக் கண்ணாடி வழியாகக் காட்டுகிறார். உலக வழக்கையும் நாடக வழக்கையும் வேறுபடுத்தி, அவர் வாழ்வை நாடக இலக்கியப் பாங்கில் பகுத்துத் தொகுத்துத் தருகிறார். இதை Aristotile, Plato-வின் mimesis உடன் ஒப்பிடலாம். பிளேட்டோ வாழ்க்கையையே ஒரு நிழலாகக் கருதி, கவிதையை நிழலின் நிழலாகக் கருதுகிறார். அரிஸ்டாட்டில் கவிதையின் வடிவம் உண்மையை வெளிக் கொணர்வதாகக் கருதுகிறார். தொல்காப்பியரில் பிளேட்டோவின் மூலப்படிவச் சிந்தனை உள்ளது. ஆனால் தொல்காப்பியரின் மூலப்படிவங்கள், தொன்மங்கள் தவிர்த்த இவ்வுலக வாழ்வையே மையமாகக் கொண்ட மூலப்படிவங்கள். இலக்கிய வாழ்வின் அடிப்படையானக் கூறுகள் இலக்கியப் பார்வையில் தெரியும் வாழ்வின் அடிப்படைக் கூறுகள். இந்த நிலையில் தொல்காப்பியரில் பிளோட்டோவின் archetypal மூலப்படிவநோக்குடன்அரிஸ்டாட்டிலின் வடிவ இயல் நோக்கும் இணைகின்றன'. ப்ரையில் archetype மூலப்படிவம், சடங்குகளோடும் தொன்மங்களோடும் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியரின் மூலப்படிவங்கள் பிளேட்டோவின் மூலப்படிவங்கள் போன்று தொன்மம் சம்பந்தப் பட்டவைகளோ Jung-இன் மூலப்படிவங்கள் போன்று உளநூல் சம்பந்தப்பட்டவைகளோ அல்ல. அவை அக/புற வாழ்வின் அடிப்படைக் கூறுகள். அகவாழ்வில் ஐந்திணையின், அக வாழ்வின் அடிப்படையாக உள்ள புணர்தல், பிரிதல் போன்ற நிகழ்வுக்குள்ள பல்வேறு recurrent situationsஐ தொகுத்துக் கூறும் இவற்றை ஒப்பிலக்கிய வாதிகள் கூறும் metifs, situations ஆகியவற்றோடும் ஒப்பிடலாம். தலைவன் தலைவியோடு ஊடுதற்குரிய சூழல்கள் (situations) இன்ன இன்ன எனத் தொல் காப்பியம் வரையறைப்படுத்துகிறது. ஒப்பிலக்கியவாதிகள் பகுப்பின்படி இலக்கியப் பொருள் (themes)கள் எண்ணிலடங் காதவை, பொருளின் அடிப்படை உணர்வுகள் (metifs) அதை விடச் சிறிய கூறுகள், எண்ணிக்கையிலும் குறைவானவை. ஒன்றுக்குமேற்பட்ட metifs-இன் இணைப்பின் ஒரு themes உருவாகும். ஆனால் themesஇல் தனித்தன்மை மிகுதி; metifsஇல் பொதுத் தன்மை மிகுதி. சூழல்கள் situations அதனிலும் குறைந்த எண்ணிக்கையுடையவை; மிகுந்த பொதுத்தன்மை வாய்ந்தவை. ஆனால் தொல்காப்பியத்தில் ஊடல் முதலிய வற்றை metifs ஆகக் கொண்டால் அவை நிகழக்கூடிய சூழல்கள் பலவாகக் காட்டப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் ஒவ்வொரு

பாடலிலும், பொதுவான சூழல்கள், நிகழ்வுகளிலிருந்து ஒரு வகையில் தனித்தன்மை வாய்ந்த இலக்கிய உணர்வுகள். பொருள்கள் (themes) உருவாகின்றன. எனவே உரிப்பொருள் metifsஆகவும், கருப்பொருளை characters ஆகவும் சூழல்களை situations ஆகவும் கருதலாம். Weissteinஇன் கருத்துப்படி motifs relate to situations and themes to characters. Themes are concretised through characters whereas motifs are derived from situations situations are groupings of human views. feelings, or modes of behaviour which give rise to or results from actions in which several individuals participate,

தமிழில் உரிப்பொருள் (themes) முதற்பொருள். சூழல்கள் பாத்திரங்கள் மூலம் காட்சி வடிவம் பெறுகின்றது. தொல்காப்பியரின் சூழல்கள் மனிதக் கருத்துக்கள் உணர்வுகள் நடத்தை முறைகளின் குழுமங்கள்; பல தன்மைப்பட்டவர்கள் செய்யும் செயல்களிலிருந்து வருபவைகளாகவோ செயல்களைத் தூண்டு பவைகளாக உள்ளன. ஒப்பிலக்கியவாதிகளின் கருத்துப்படி situations motifsஐ விடக் குறைந்த எண்ணிக்கையுடையவை. The total numbar of situations are smaller than that of possible motifs, ஆனால் இந்தப் பகுப்பு நாடகத்தில் காட்சியாகக் காட்டிய situationsஐக் குறிக்கின்றன. George poltiயின் கருத்தில் மொத்தம் 36 situations தான் அடிப்படைச் சூழல்கள் (situations). ஆனால் தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கொள்கை தனிப்பாடல்களை மையமாகக் கொண்டது. எனவே, நாடகத்தின் தனித்தன்மையுள்ள ஒவ்வொரு காதல் உணர்வுக்கும் வரக் கூடிய அடிப்படைச் சூழல்கள் பலவற்றையும் குறிக்கின்றார். மேலும் தொல்காப்பியரில் பாத்திரங்களின் தனித்தன்மையும் குறைவு. மொத்தத்தில் தொல்காப்பியரின் அழகியல், சில அடிப்படை உணர்வுகளைச் சொல்லும் தன்னுணர்வுப் பாடல் களை மையமாகக் கொண்டது. கிரேக்க இலக்கியங்களில் தனிப் பாடல்கள் குழுப்பாடல்களிலிருந்து காப்பியங்களும் பின்பு நாட கங்களும் வளர்ந்திருக்கின்றன. தமிழ் மரபில், தனிப்பாடல் களில் நாடகத்தன்மை மிகுதியாக இருக்கின்றன. இவை, நாடகக் காப்பியமாக விரிவடைகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் காப்பியம், அசையாத நாடகத்தன்மை வாய்ந்த தன்னுணர்வுப் பாடல்களின் விரிவாகவும் (narrative extension) தொகுப்பாகவும் உருவெடுக் கிறது.

மேற்கத்திய மரபில் இலக்கியவகைமைக் கொள்கைக்கு வித்திட்டவர்கள் பிளேட்டோவும் அரிஸ்டாட்டிலும், இந்திய மரபில் இலக்கியவகைமைக் கொள்கைக்கு வித்திட்டவர்கள்

தொல்காப்பியரும் பரதரும், பிளேட்டோவும் அரிஸ்டாட்டிலும், போலச் செய்தல் (mimesis) அடிப்படையிலும், உணர்ச்சி அடிப்படையிலும் மேலை இலக்கியங்களைப் பகுத்தனர். பிளேட்டோவின் பகுப்பு அறநெறிசார்ந்ததாக அமைவதால் அவ்வளவு பயனுள்ளதாக அமையவில்லை என்பார் அறிஞர். ஆனால் அரிஸ்டாட்டில் காப்பியத்தையும் நாடகத்தையும் mode of imitation அடிப்படையிலும் இன்பியல் துன்பியல் இலக்கியங்களை வாழ்வியல் நோக்கு attitude அடிப்படையிலும் பகுத்துப் பார்க்கிறார். அரிஸ்டாட்டிலின் பாகுபாட்டில், mimetic, formalistic, pragmatic ஆகிய மூவகை நோக்கின் சேர்க்கையைக் காணலாம். துன்பியல் நாடகத்தின் அடிப் படையாக அவர் கூறுவது அதன் பாத்திரங்களின் தன்மை யையும், அவர்தம் வளர்ச்சியினை இணைத்துக் கூறும் கதை அமைப்பையும் (plot) அது பார்ப்போர் மனத்துள் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தையும் (catharisis) ஆகும். அரிஸ்டாட்டில் பகுப் பின் அடித்தளம் நாடகம் - எனவேதான் அவர் காப்பி யத்தைத் துன்பியல் நாடகத்தின் வளர்ச்சியின் ஒரு நிலை யாகக் கருதுகிறார். இதுமேற்கத்திய இலக்கிய வரலாற்றுக்கு வேண்டுமானால் பொருந்துமே தவிர, இந்திய தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுக்குப் பொருந்தாது.

ஆனால் அரிஸ்டாட்டிலும், தொல்காப்பியரும், இலக்கிய உணர்வுகளைப் பற்றியும் பேசுகிறார்கள். அரிஸ்டாட்டில் நாடகத்தைக் காண்போர் மனதில் பரிவு / அச்சம் ஆகிய இரு உணர்வுகளும் வலுவாக்கப்பட்டுப்பின் வெளிக் கொணரப் படும்போது ஒருவகை அமைதிநிலை (equilibrium) வருவ தாகக் குறிக்கிறார். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் நகை / அவலம் போன்ற முரண்பட்ட உணர்ச்சிகளின் வெளிப் பாட்டைக் குறிக்கிறார். இருவரும் இலக்கிய உணர்வுகள் உலக வழக்கையும் நாடக வழக்கையும் இணைத்த தன்மையில் வருவதாகவே கருதுகின்றனர். தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் தன்னுணர்வுப் பாடல்கள் தளமாக அமைந் துள்ளன. சங்கப் பாடல்கள் அகம் / புறம் அடிப்படையில் திணை / துறை ஆகிய பகுப்புக்களைப் பெற்று இலக்கிய வகைகள், இங்கே கருத்தியல் / வாழ்வியல் நோக்கும் பகுப்பு அடிப்படையாக இருப்பினும் வடிவ நோக்கில் (formalistic-criteria) உணர்ச்சிப் பகுப்பும் அவற்றோடு இணைந்துள்ளன. அகப்பாடல்களிலும் சோகமிருப்பினும், அடிப்படையில் அவை இன்பியல் நோக்கியதாகவும், புறப்பாடல்களில் மகிழ்ச்சிக்குரிய செய்திகளிருப்பினும், அவற்றில் துன்பியல் தன்மை விஞ்சியிருப்பதையும் காணலாம்.

பொதுவாக இவைதான் பிறகு காப்பியங்களாகவும், மற்றும் கலம்பகம், கோவை போன்ற இலக்கியவகைகளாக கவும் விரிவடைந்துள்ளன. ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களிலும் இந்த வளர்ச்சியைக் காணலாம். அகம் / புறம் ஆகியவற்றில் ஒரு சில அடிப்படை மூலக்கூறுகள் இலக்கிய வகைப் பண்பினைப் பெற்றுப் பிறகு இலக்கியவகைகளாக மலர்ந்ததாகக் கூறுவர். அகம் / புறக்கூறுகளும் பிற்காலத்தில் இணைவதையும் காணலாம். அதுவன்றிச் சமுதாய வாழ்வினை மையமாகக் கொண்ட இலக்கிய வகைகள், ஆன்மீக இலக்கிய வகைகளாக மாறுவதையும், காணலாம். அதேபோல் ஆண்களை மையமாகக்கொண்ட வீரயுகக் காப்பியங்கள், பெண்களை மையமாகக் கொண்ட புதினங்களாக உருவெடுப்பதையும் காணலாம். மொத்தத்தில் ரெனவெல்லக், ரெமாக் போன்றோர் குறிப்பிடுவதுபோல் தமிழின் இலக்கியவகைப் பகுப்பு (external form) அல்லது வாழ்வியல் நோக்கு (internal form) அல்லது குறுகிய வடிவியல் நோக்கு ஆகிய இரண்டையும் சார்ந்து, சில சமயங்களில் முன்னதும் சில சமயத்தில் பின்னதும் மேல்நோக்கி இருப்பதையும் காணலாம்.

இறுதியாகத் தமிழ்/மேற்கத்திய இலக்கியக் கொள்கைகளில் பொது அடிப்படையாக நாம் காண்பது நாடக / காப்பிய வேறுபாடுகள், மேற்கத்திய பகுப்பில் தன்னுணர்வுப் பாடல்களைத் தன்னை நோக்கியதாகவும், நாடகங்கள் தன்முன் நிற்போரை முன்னிலையை நோக்கியதாகவும், காப்பியங்கள் படர்க்கைகளை (he, she, it, they) நோக்கியதாகவும் இருப்பதாகக் கருதுகிறார். நிகழ்காலம், கடந்த காலம், எதிர்காலம் ஒட்டியும் இவற்றைப் பகுப்பது உண்டு. தமிழிலும் இம்மூன்று வகைகளும் இருப்பினும், தமிழில் சங்கத் தன்னுணர்வுப் பாடல்களிலேயே நாடகத்தன்மை இருப்பதையும் காணலாம். பிறகு சிலப்பதிகாரத்திலே நாடகத்தன்மை கொண்ட தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களின் விரிவாகக் காப்பியம் வளர்கிறது. சங்கப்பாடல்களில் அகநாடக நிகழ்வுகள் ஒரு மெள்ள இயக்கமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. அதை ஏற்கனவே ''Here character and action are stripped of the existensial dross, and the imageless essence seems to bloom in to life's particularities. Here the soul is presented in a state of dynamic poise through a speech-act which does not imitate reality in the Aristotlean sense, but it reveals the impersonal inner / core of action which is static.

The reader also achieves an inner equilibrium in participating in this inner core''. என்று 'Towards a theory of Tamil Aestheticsஎன்னும் கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளேன். கட்டுரையில் சிலப்பதிகாரத்தில் மனை அறம்படுத்த காதையில் கோவலனின் நீண்ட உரைக்கு முன் வருணனையும், பின் கதை சொல்லலும் வருகின்றன. வருணனை, நாடகத்தன்மை, காப்பியக்கதைப் பண்பு ஆகியன ஒவ்வொரு காதையிலும் இருக்கின்றன. காப்பியத்திலும் இம்மூன்றும் இணைந்து இறுதியில் காப்பியத்தன்மை மேலோங்கி நிற்பதைக் காணலாம். எப்படி கிரேக்க நாடகங்களின் மூலமாக (Dionysius) டயனோசியசும் அவரை ஒட்டிய குழுப்பாடல்களும் அமைந்தனவோ' அப்படிச் சிலப்பதிகாரத்தில், வேட்டுவ வரியும் ஆய்ச்சியர் குரவையும், குன்றக் குரவையும் அடித்தளமாக அமைகின்றன. அவைகளைக் கிரேக்கக் குழுப்பாடல்களுக்கு (chorus) ஒப்பிடலாம். சிலப்பதிகாரத்திலும் இறுதியில் முருகன் அச்சம், அன்பு ஆகிய இரு உணர்வுகளின் இலக்கிய மூலப் படிவமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளான். இதன் வளர்ச்சியைக் கம்பனின் **இராம காதையில்** காணலாம். அதிலும் சங்கப்பாடல்களின் அகமும் புறமும் அமைதியான இயக்கமும் காப்பிய வடிவும் பெறுகின்றன. இராமன் அசைகின்ற உலகின் அசைாத மையமாக உருவாக்கப்படுகின்றான். எப்படி கண்ணகி எல்லா பாத்திரங்களின் இயக்கத்தின் மூலமாகச் சிலம்பில் விளங்குகிறாளோ அப்படிக் கம்பனின் இராமனும் அமைகிறான். மேலை இலக்கியங்களில் முரண்பாடுகளின் இணைப்பைப் பார்த்தால், இந்திய / தமிழ் இலக்கியங்களில் இயக்கத்தினோடு இலங்கும் ஒரு ஆழ்நிலை அமைதியைப் பார்க்கலாம். நடராஜத் தத்துவத்தைச் சங்கப்பாடல்களின் அழகியலின் வளர்ச்சியாகவும், இறையியல் முகிழ்ச்சியாகவும் கொள்ளலாம்.

# தமிழில் கற்பனையியக் கவிதைக் கோட்பாடு

உணர்வுவழிக் கற்பனையியமும் (அல்லது உணர்ச்சிவீறு விந்தைக் கவிதையியம்) அறிவுவழி வரம்பியற் கவிதையியமும் (Classicism and Romanticism) வரலாற்றில் கேட்கும் மனித இதயத்தின் விரிவும் சுருக்கமும் (the systole and the diastole of the human heart in heart in history) என்று கருதுபவர்கள் உண்டு; 'அல்ல, கற்பனையியம் வரலாற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் எழுந்த இயக்கம்' என இயம்புபவரும் உண்டு. கற்பனையில் அல்லது உணர்ச்சிப் பெருக்கில் வரும் விந்தையியக் கவிதை எல்லாக் காலத்திலும் உண்டு. எனினும் அது ஒரு பன்னெடுங்கால இயக்கமாக வளர்ந்து, குறிப்பிட்ட காலத்தில் பரிணமித்ததும் உண்டு. இப்படிக் கூறும்போது ஏதோ குறிப்பிட்ட நாளன்று ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் திடீரென்று பொங்கி எழுந்த புரட்சியாக, இதனைக் கூறமுடியாது. இக்கால இலக்கிய ஆய்வு, இலக்கியக்காலப் பகுப்புக்களை, பெண்டுலத்தில் அதிவேக மாற்றத்தைப் போன்று பிரிப்பதில்லை. மாறாக இலக்கிய வரலாறு காட்டுவது புரட்சிகளைவிட, இயல்பான வளர்ச்சியைத்தாம் என்பர் இலக்கிய அறிஞர். கற்பனையில் அல்லது உணர்ச்சி வீறு கவிதையின் கூறுகளை அறிவுவழி வரம்பியற் கவிதைக் காலத்திலேயே காணலாம். அதுபோல, கற்பனையிய உணர்ச்சி வீறு கவிதைக்கும் ஒரு வகையான எதார்த்தப் பார்வையும் இல்லாமல் இல்லை.

கற்பனையியமும் வரம்பியற் கவிதையியமும் முற்றிலும் முரண்பட்டவையாகக் கருதுவது பிரெஞ்சு இலக்கியத்திற்கு வேண்டுமானால் பொருந்துமேயன்றி ஆங்கில, ஜெர்மானிய இலக்கியங்களுக்குப் பொருந்தாது என்பார் ரெமாக். இந்த அடிப்படையில், கற்பனையியம் என்பது எல்லா நாடுகளிலும் ஒரு தன்மைத்தான இயக்கமன்று என்று Love Joy, Henri Pyre போன்றவர்கள் கருதினால், Prax, Wellek, Peckeam

ஆகியவர்கள் அதனை ஒரு பன்னாட்டு இலக்கிய இயக்கமாகப் பார்ப்பது நல்லது எனக் கருதுகிறார்கள், கிரோசே (Croce) போன்றவர்கள் இலக்கிய வரலாறே பயனற்றது எனக் கருதுகிறார்கள். அதை வரலாறு என்று வேண்டுமானால் கூறுங்கள். ஆனால் அதில் 'இலக்கியம்' எதுவுமில்லை என்பது க்ரோசேயின் வாதம். ரெனவெலக் இதை ஒரு ஏக ஐரோப்பிய இயக்கமாகக் (Pan European Romanticism) கருதுவதற்குக் காரணமில்லாமல் இல்லை.

ரெமாக்கின் அட்டவணையைப் படித்துப் பார்த்தாலும் அவை பல்வேறு நாடுகளில் வெவ்வேறு காலக்கட்டங்களில் தோன்றியிருந்தாலும் அவையனைத்தும், ஒரு தன்னுணர்வுள்ள இயக்கமாக, மக்கள் இலக்கியத்தில் ஈடுபாடு, அறிவு சார்ந்த வரம்பியற் கவிதைக்கு எதிர்ப்புத்தன்மை, கற்பனை வளம், அகப்பார்வை, தனித்துவத்தைப் பேணல், உணர்வுப்பெருக்கு ஆகிய பண்புகளுடன் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்,

ஆனால் அந்த இலக்கிய இயக்கம் (movement) அல்லது கருத்து (concept) பன்மைத் தன்மை / பல்வேறு முரண்பட்ட தன்மைகளைக் கொண்டதாகக் கருதப்படுவதால் ''The word 'romantic' has come to mean so many things that, by itself it means nothing'', என்பார் லவ் ஜாய். அவர் Joseph Warton's The Enthusiast என்ற பாடலில் இயற்கையியம் சார்ந்த கற்பனையும் இருப்பதாகவும், ஜெர்மானிய கற்பனையியம், கிறித்துவ உலகச் சார்பானதென்றும், பிரெஞ்சுக் கொள்கை இந்த இரண்டிலும் வேறுபட்டது என்றும் கூறுவர்.

இயற்கையியம் / மனிதயியம், வான் நோக்கிய தன்மை / மண்ணோக்கிய பார்வை, கற்பனை வளம் / எளிமை நலம், தன்னுணர்வுவீறு உணர்ச்சி காப்பியப் பெருமை எதார்த்தப் பார்வை-கனவு கலந்த பார்வை இப்படிப் பிரிந்த பல்வேறு பண்புகளுக்குள்ளும் ஒரு பொதுத்தன்மையில்லாமலில்லை. வரலாற்று ரீதியாகப் பார்த்தால், அது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இலக்கிய—மரபுகள் அதிலும் குறிப்பாக Classical Modelsஐ ஏற்ற தன்மையினின்றும் வேறுபட்ட தனித்தன்மை நோக்கிய பார்வை ; அறிவு வகுத்த வரம்புகளை, அணைகளைத் தாண்டி ஓடும் உணர்ச்சிப் பெருக்கு ; உள்ளத்து உணர்வுகளை உள்ளபடியே, அலங்கரிக்காமல் கூறுவது ; விட்டு விடுதலையாகி நின்ற சிட்டுக்குருவி போன்று உணர்வு எழுச்சிக்கு முதலிடம் தருவது ; அறிவுப் பார்வையை விடுத்த உணர்வுப் பெருக்கு ; அழகுக்கு அதிசயப் போர்வை புனைவது ; அதே

சமயத்தில் எளிமையின் ஏற்றத்தை ஏத்துதல் ஆகியன இந்த இதயத்தின் பொதுத் தன்மைகள் குறிப்பாக, எதிர்ப்படும் வாழ்வைப் படம் பிடிப்பதைவிட அப்படைப்புக்கு முதலிடம் தருவது ; உலகத்தை ஒரு முடிந்த படைப்பாகக் கருதாது தெய்வீகத்தின், நிரந்தரத்தின் நிழலாக அதைக் கருதும்போது ஒருவகை இறையியமாக ஆனால் வாழ்வோடு சம்பந்தப்பட்ட இறையியமாக இதயத்தில் ஒளிரும் கற்பனையியமாகக் கண்டார்கள்; அவர்கள் அந்தப் படைப்புச் சக்தியின் பங்காளியாகத் தங்களைக் கருதுவதிலும் வியப்பில்லை. உலகத்தை வெறும் ஜடப்பொருளாகப் பார்க்காமல், ஒரு பிரும்மாண்டமான உயிரின் இயக்கமாகவும், அந்த அகண்ட சக்தியை அகத்துள் ஒளிரும் ஆனந்த சக்தியாகவும் கண்டனர். இந்த இயக்க உயிர்த் தத்துவம் (dynamic organism) உலகத்தையும் உள்ளத்தையும் படைப்பு நோக்கில் பார்க்கிறது. எனவே மனித மனம் ஒரு படம் பிடிக்கும் இயந்திரம் அன்று ; ஒரு படைப்புச் சக்தி அது பிரதிபலிப்புக் கண்ணாடியன்று ; ஒளி விளக்கு (not a copier but a creator, not a mirror but a lamp) என்று அந்த அடிப்படையில்தான் கருதினார்கள். பிளேக் imagination is God—என்று கூறியதும் இப்பார்வையில்தான். Classic art portrays the finite, Romantic art suggests the infinite—என்று சிலர் இவற்றை முரணிய நிலையில் கண்டாலும், கற்பனையியத்தின் அடிப்படையில் ஒருவகை இணைப்பு (Synthesis) இல்லாமல் இல்லை. உணர்ச்சிப் பெருக்காக வரும் உள்ளத்து ஒளி, தனி அகப்பார்வையில் உலகத்தைப் புதிதாகப் படைக்கின்ற ஆற்றலும் பெறுகிறது ; அப்போது கோல்ரிட்ஜ் கூற்றுப்படி the finite becomes the infinte I am ; அந்தப் பார்வையில் நிரந்தரத்துக்கும் கணங்களுக்குமிடையே சங்கமம் ஏற்பட்டு, அகம் பிரம்மமாக உயர்வதோடு, வையகம் வாழும் சொர்க்கமாக மலர்கின்றது. இந்தப் பார்வையில் ஒவ்வொன்றும் ஒரு எல்லையற்ற தன்மையை அடைந்து விடுவதால் அது ஒரு சுட்டிக்காட்டும் கலையாக (suggestive Art) பரிணமிக்கிறது. உண்மை கனவாக, கனவு உண்மையாக மலர்கிறது. அப்போது அது படிமங்களையும் தொன்மங்களையும் உருவாக்குகிறது. ஒரு நிலையிலே, பழமையினையும் மக்கள் மரபிலக்கியங்களையும் புதுப்பிக்கிறது.

சுருங்கச் சொன்னால், ஐரோப்பியக் கற்பனையியம் மண்ணில் வேரூன்றிய விண்ணோக்கிய பார்வை ; அப்பாலுக்கு அப்பால் உள்ள சக்தியினை அகத்துள் ஒளிரும் சக்தியாகப் பார்த்த பார்வை ; இதயமொழியில், எளிய இயற்கை மொழி

யில் எல்லையற்ற அழகை வாரி வழங்கிய பழமையான பார்வை ; பழகிய பாதைகளிலும், இலக்கண வேலிகளிலும் ஒண்டிக் கிடந்த கவிதையை உள்ளத்துணர்வுப் பெருக்கில் குதித்து விளையாடச் செய்த பார்வை ; குறிப்பாக ஆங்கில இலக்கியத்தில் இயற்கை சார்ந்த மனித இயமாக, இயற்கையில் இதயத்தையும் இதயத்தில் இயற்கையையும் இணைத்த பார்வை ; அழகு வேட்கையாக, தன்னுணர்வுப் பெருக்காக, எளிய சொற்களில் தூய உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாக, கணங்களின் அழகைக் கற்பனைக் கண்களால் கண்டு களித்த நிரந்தரத் தரிசனமாக, ஆத்ம சுதந்திரத்தின் சங்கநாதமாக, அதிசயப் புவியியல்களையும் அதிசய உலகின் பழகிய உலகின் பழகிய தன்மையினையும் கண்டு, கேட்டு, உண்டு, உயிர்த்து உற்றறிந்த ஆற்றலாக, இயற்கையிலே விந்தையையும் விந்தையிலே இயற்கையையும் கண்ட புனிதப் பார்வையாக (Redemptive Perception) மலர்ந்தது.

இந்தப் பின்னணியில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் எழுந்த பாரதி நெறியை, பாரதி, பாரதிதாசன், தேசிய விநாயகம்பிள்ளை, திரு.வி.க., கல்கி ஆகியோரது இலக்கிய இயக்கத்தைத் தமிழில் தழைத்த உணர்ச்சிவழி விந்தையிய இலக்கிய இயக்கமாகப் பார்க்கலாம். இவர்கள் ஒரு தன்னுணர்வு நிலையில் (self conscious) இலக்கிய இயக்கமாக இயங்கினார்களோ இல்லையோ இவர்களிடையே முழு இணைப்பு, உள்ளார்ந்த உணர்வு, ஒருமை இருந்தது என்பதிலும், அதற்கும் மேலைநாட்டு விந்தையியக் கவிதையியக்கத்துக்கும் ஒருவகைத் தொடர்பு இருந்தது என்பதிலும் ஐயமில்லை. பாரதியைப் 'புதுநெறி வகுத்த புலவன்' எனப் பாரதிதாசன் பாராட்டினார். அப்புது நெறியின் அடிப்படை, 'கவிதைக் கனல் உள்ளத்து உணர்வின் பெருக்கு' என்பதிலும் ஐயமில்லை. 'உள்ளத்தில் ஒளியுண்டானால் வாக்கினிலே உண்மையுண்டாகும்' என்று பாரதி சொன்னார்.

> உள்ளத்துள்ளது கவிதை—இன்பம்
> உருவெடுப்பது கவிதை
> தெள்ளத் தெளிந்த தமிழில்—உண்மை
> தெரிந் துரைப்பது கவிதை

என்று கவிமணி பாடினார். எப்படி ஆங்கிலக் கற்பனையியக் கவிஞர்கள், கவிதையைக் கிரேக்க உரோம இலக்கியங்களின் வரம்புகளிலிருந்து விடுவித்து, அக எழுச்சியாக உள்ளத்து

உணர்வு வழிஉருவாக்குவதற்குப் பயன்படுத்தினார்களோ, அப்படி பாரதியும் கவிதையை வரட்டு இலக்கணப் பிடிகளிலிருந்து, அலங்கார ஆர்ப்பரிப்பிலிருந்து விடுவித்து இதயத்தின் வயல்களில் பூக்கும் எளிய ஆனால் வளமிக்க இயற்கை வண்ணங்களாகக் கண்டார். மேலைநாட்டு கவிஞர்களைப்போல் கற்பனையை (Imagination) இவர்கள் வெளிப்படையாகப் பேசவில்லை. ஆனால் இந்தக் கவிஞர்களில் கற்பனையின் காட்டாறு—அற்புத உலகைக் காட்டும் அதீதக் கற்பனையாக இல்லாமல், அருகில் உள்ள உலகின் அழகை உள்ளுணர்வுடன் தரிசித்து அதன் செழுமையை எளிய ஆனால் வளமான மொழியில் காதலால் கசிந்து பாடிய கவிதையாகக் கரை புரண்டோடியது.

இந்த இயல்பான உணர்ச்சிப் பெருக்குக்கும் இயற்கை வழிபாட்டுக்கும், மேலைநாட்டு வித்தையியக் கவிதையைப் போல் அவ்வளவு நெருங்கிய உறவு இங்கிருந்ததாகக் கூற முடியாது. பாரதிதாசனிலும் திரு.வி.க.விலும் இயற்கை ஆராதனை மிகுதி. அவர்களுக்குள்ளும் வேறுபாடு உண்டு; பாரதிதாசன் இயற்கையை அழகின் சிரிப்பாகவும், மனிதத்துவத்துக்கும் சமத்துவத்துக்கும் உருவகமாகவும் கண்டாரே ஒழிய வோர்ட்சுவார்த்தைப்போல அதைப் பரம்பொருளின் விளக்கமாகவோ, அறநெறியைப் பயன்படுத்தும் களமாகவோ அதற்கும் ஒரு ஆத்மா இருப்பதாகவோ காணவில்லை. திரு. வி.க.வில் இயற்கையின் தெய்வீகம் மிகுதி பேசப்படுகிறது; மனித அக விழிப்புக்குச் செவிலித் தாயாகவும் கூறப்படுகிறது. ஆனால் அவரும் இயற்கையைப் பரம்பொருளின் உடலாகக் கருதினாரேயன்றி அதனையே ஒரு ஆத்மாவாகக் கருதியதாகக் கூறமுடியாது. பாரதியின் கவிதையில் மங்கியதோர் நிலவும், நீலத்திரைக் கடலும், அதைவிட அவரது உரைநடையில், தண்மை வெம்மைக் காதலும் தொன்மங்களாகப் படைக்கப் பட்டுள்ளன. ஆனாலும் பாரதியில் தெய்வீகம் இயற்கையோடு இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது; அவர் கண்ணம்மாவின் கண்களைச் சூரிய சந்திரர்களாகக் காட்டியுள்ளார், அவளது நிலவூறித் ததும்பும் விழிகளும் அமுதூறித் ததும்பும் இதழ்களும் பேசப் படுகின்றன. திரு.வி.க.விலும் பாரதியிலும் இறைமையும் இயற்கை மனித உணர்வோடு இணைக்கப்படுகிற (the humanisation of God and Nature) அளவுக்கு மனிதனும் இறைமையும் இயற்கைப் பண்புடையவர்களாக (Naturalisation of man and God) இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் இயற்கையையும் மனிதனையும் தெய்வீகமாகக் (decification of man and Nature)

காணும் பார்வையும் இல்லாமலில்லை. பாரதியின் தேசியப் பாடல்கள் மாதாவை இறையுணர்வோடு பன்னிப் பரவுகின்றன. அம்மாதாவுக்குத் திருப்பள்ளி எழுச்சியும் இசைக்கின்றன. இங்கே லவ் ஜால் சொல்கிற முரண்பாடு ஒருவகையான சங்கமமாவதைப் பார்க்கலாம். தெய்வம் மனிதமாவது ஒரு புறம் ; மனிதம் தெய்வமாவது மறுபுறம்; இது இந்திய வேதாந்தக் கொள்கையின் மறு அவதாரம். ஜான் சாமுவேல் கருத்துப்படி, ''தமிழர்களின் தத்துவக் கோட்பாடுகள், கிறித்துவக் கொள்கைகள் போலன்றி, இயற்கையைக் கண்ணுக்கும் புலனாகிற, இறைமையின் கண்ணுக்குத் தெரியும் உடலாகக் கருதினர்; மேற்கத்திய விந்தையியக் கவிஞர் கிறித்துவத்தில் இயற்கை வழிபாட்டுக்கு இடமின்மையால் கிறித்துவத்தைவிட்டு ஏக இறையியல் வாதிகளாக மாறினர். ஆனால் தமிழ்க் கவிஞர் தங்கள் சமயத்தைப் புறக்கணிக்காமல் இயற்கையை வழிபடுபவர்களாக இருக்க முடிந்தது.'' இதை நாம் முழுக்க ஏற்காவிட்டாலும் இது ஓரளவு நம் கருத்துக்கு வலிவுதருகிறது.

ஆனால் தமிழில் உணர்ச்சிவீறு கவிதையின் விந்தையியப் பார்வையில், அயல்நாட்டுப் பார்வைபோல் இயற்கை வழிபாடு இல்லாது வாழ்வு வழிபாடு, மனித உயர்வுமிகுதியாக இருக்கிறது. மேலும் அது இங்குத் தேசிய உணர்வோடும் சமுதாய வாழ்வோடும் இணைக்கப்பட்டுள்ளது, பைரனும், ஷெல்லியும் விடுதலையைப் பற்றிப் பாடினாலும், மற்ற மேலை நாட்டுக் கவிஞர்கள், சமுதாய விடுதலையைப் பற்றியோ, சமத்துவத்தைப் பற்றியோ அவ்வளவு பாடவில்லை. ஆனால் இந்தியாவில் தமிழகத்தில் அது ஒரு தேசிய ஆத்ம எழுச்சியின் ஒரு பகுதியாகவே, சில சமயங்களில் சமுதாயப் புரட்சியாகவே உருவெடுத்துள்ளது. இதில், தமிழ்ப் புலவர்களுக்குள்ளேயே வேறுபாடும் இல்லாமலில்லை. பாரதியும் திரு. வி. க. வும் போற்றிய இந்தியப் பார்வை பாரதிதாசனில் திராவிட மறுமலர்ச்சியினின்றும் வேறுப்பட்டிருப்பினும் இவர்களனைவரும் மொழி மலர்ச்சிக்கு முதன்மை தந்ததை, படைப்பாற்றலுக்கு முதன்மை தந்தாகவே கொள்ள வேண்டும். ஆனால் மொழியைக் கற்பனைத் தேரின் கலசமாகக் கருதாமல் வாழ்வினை வளப்படுத்தும் செயற் கருவியாகக் கருதினார்கள். பாரதிதாசனின் தமிழியம் பாரதியின் கவிதை போற்றலின் வளர்ச்சியே. இந்த இயக்கத்தின் அனைத்துப் புலவரும் வாழ்வின் புனிதத்துவத்தை, காதலை, பெண்மையை, குழந்தையை, சாதாரண மனிதனின் அசாதாரணத்துவத்தை, சகோதரத்துவத்தை, சமத்துவத்தை

வாயார வாழ்த்தினர். இவர்களில் பாரதியிலும் திரு. வி. க. விலும் தெய்வீகம் கலந்த மானுடமும், பாரதிதாசனிலே தெய்வீக உருவகமற்ற ஆனால் மிடுக்கான மானுடமும் மலர்வதைப் பார்க்கலாம். பாரதியிலும் திரு. வி. க. விலும் ஷெல்லி போன்ற ஆங்கில, ஜெர்மானிய, மார்க்சியச் சிந்தனைகளின் தாக்கம் தெரிந்தால் பாரதியில் பிளேக் வோர்ட்சுவொர்த், போன்ற மேலைநாட்டு அனுபூதிக் கவிஞர் தம் தாக்கமும். பாரதிதாசனின் பிரெஞ்சுக் கவிஞர் தம் தோழமைக் கொள்கையும் தெளிவாகத் தெரிகிறது. பாரதியின் குழந்தைக் கண்ணம்மாவில் பெரியாழ் வார் மரபின் மானுட வளர்ச்சி தெரிகிறது, பாரதிதாசனில் இயற்கையியம் மிகுதி; தேசியவிநாயகம் பிள்ளையில் குழந்தையில் இறைமையின் எளிமை தவழ்ந்து விளையாடுகிறது. பாரதி,பாரதி தாசன், திரு. வி. க. வின் காதலைப் பற்றிய சிந்தனைகளிலும் இந்த வேறுபாட்டைக் காணலாம். பாரதியில் காதல், தெய்வீக தன்மை படைத்த மனித உணர்வு (a mystic but human emotion) பாரதிதாசனில் அது ஒரு முழுக்க மனித உறவு. இருவரும் பெண் மையை அந்தக் காதலின் உருவகமாக மட்டுமன்றிச் சமுதாய சக்தியாகவும், கவிதையின் ஊற்றாகவும் கருதினார்கள், பாரதி பத்தினி பெண்ணைப் பரம்பொருளின்பெண்ணியலாகவும் கவிஞர் தம் ஆண் நெஞ்சின் அடிமனப் பெண்மையாகவும் கண்டான் பாரதிதாசனின் அமுதவல்லி, கவிஞனின் மூலப்பொருள்; அதே சமயத்தில் அவனது ஆண்மையினைப் புத்துயிர்க்கச் செய்து அரசனை எதிர்க்கச் செய்யும் சமுதாய சக்தி, பாரதியின் பாஞ் சாலியும் தீமைக்கு எதிராகக் குரல் கொடுக்கிறாள்; ஆனால் இறைமையோடு ஒன்றிச் சபதம் செய்கிறாள். பாரதிதாசனின் அமுதவல்லியும் தமிழச்சியும் தாமே வரலாற்றினை மாற்றும் வாழ்வுசக்தியாக உருவெடுக்கிறார்கள். திரு.வி.க,வில் பெண்மை, சிவகாமி, காளி ஆகியவற்றோடு இணைக்கப்பட்டவரலாற்றுசக்தி யாகக் காட்டப்படுகிறது, கல்கியின் **சிவகாமியின் சபதத்திலும், அலைஓசையிலும்** புதிய பெண்மை, பழைய தொன்மங்களின் புதிய பொருளாகப் பொலிவதைவேறிடத்தில் விளக்கியுள்ளோம். இவையனைத்துக்கும் ஷெல்லியின் பெண் பாத்திரங்களுக்கும் தொடர்பிருப்பினும் தமிழ் விந்தையியப் புலவர்தம் பெண்மையில் இறைமையும் சமுதாயப் பண்பும் மிகுதி (There is a greater synthesis of the divine and the human in the image of woman in the Tamil Romantics).

இவையனைத்தோடும் இணைந்தது இப்புலவர்தம் 'தான், பற்றிய கொள்கை, மேலைநாட்டு விந்தையியக் கவிஞர் தன் வழிப் பார்வையைப் பெரிதும் வலியுறுத்தினாலும், கவிதைதனது

ஆளுமையின் வெளிப்பாடு எனப் பேசினாலும், அவர்கள் தம் உள்ளுயிரை, உலகுயிரின் ஒரு பகுதியாகத் தான் உணர்ந்தார்கள். தன்வயப் பார்வையை வலியுறுத்திய வேட்சுவொர்த்தை The Egotis Sublime என்று கூறுவர்; கோல்ரிட்ஜின் கவிதையிலும் அவரது தனித்துயர்கள் பொது உணர்வுகளாக்கப்பட்டுள்ளன. ஷெல்லி வானம்பாடியைப் பற்றிப் பாடினாலும், மேலைக் காற்றைப் பற்றிப் பாடினாலும், அவற்றைத் தன்னை உணர்வதற்கும் உயர்த்துவதற்கும் உதவும் கருவிகளாகக் காண்கிறார். கீத்சும் தன்னையிழக்கும் தன்மை (Negative capability)யை வலியுறுத்தினாலும், அதைத் தன்னையகழ்ந்திடும் பண்பின் வளர்ச்சியாகவே காட்டியுள்ளார். சுருங்கக் கூறின், மேலை நாட்டுக் கற்பனையியக் கவிதையில் தனிமை பேசப்படுகிறது; தனித்துவம் வலியுறுத்தப்படுகிறது; ஆனால் 'தான்' 'அது'வாக வேண்டியதன் அவசியமும் காட்டப்படுகிறது. வேட்சுவொர்த்து இயற்கையின் உள்ளுயிரை உணரும்போது தனது அகவிழிப்பையும் உணர்கிறார். மூத்த தலைமுறையைப் போன்று இளைய தலைமுறையும் தன்னின்றும் விடுதலை தேடித் தவித்தது. இந்த விடுதலையை, தனக்கு அப்பால் உள்ளதோடு ஒரு இணையம், ஒரு அக இணைப்பு-அடிப்படையில் சங்கமம், உணர்வுநிலையின் தனித்தன்மையினின்றும் விரிவு வேட்கையின் மூலம் அடைய முடியும் என்பர் ஜான் க்ளப்பும், எர்னஸ்ட் லவலும்.* தமிழ்க் கற்பனையியக் கவிஞர்களிடமும் இந்த 'நான்' அதன் நாடகத்தைக் காணமுடிகிறது, பாரதியாரின் பாடலில் ஒரு தனி மனிதக் குரலைத் தெளிவாகக் கேட்க முடிகிறது. ''சொல்லடி சிவ சக்தி, என்னைச் சுடர்மிகும் அறிவுடன் படைத்து விட்டாய்' என்று அவர் பாடும்பொழுது பரம்பொருளுடன் உரையாடுகிறது. ஆனால் அவரது 'நான்'வெறும் Ego அன்று; நான் என்னும் நாடகத்தை நடத்துபவனும் நான் என்னும் போது அது 'அது'

---

* ''No less than the older generation the younger sought to escape from the self. This escape may be achieved by a union, Communion, or marriage with that which is outside self, essentially an expansionistic urge away from the single centre of consciousness.''-

John Gluppe & Ernest J. Lovell, Jr., ENGLISH ROMANTICISIM

வாக உயர்ந்து விடுகிறது. 'அது'வாகத் தன்னை உணர்கின்ற 'நான்' தான் பாரதியின் இலக்கிய நாயகன். தன் பாட்டுத் திறத்தாலே வையகத்தைப் பாலித்திடத் துடிக்கும் போது, அந்தப் பாட்டின் முடிவுடன் பரம்பொருளும் கவிஞனும் ஒன்றாகி விடுவதையும் உணர முடிகிறது. அதுவன்றிப் பாரதியின் அகக் குரலில் மக்கள் குரலையும் இந்திய ஆத்மாவின் குரலையும்கேட்க முடிகிறது, ''நாமன்றி வேறில்லை'' என்று பாரதி பேசும்போது பரமாத்மாவையும் ஜீவாத்மாவையும் சேர்ந்த நிலையில் ஒன்று பட்ட மானுடத்தின்,(சில நேரங்களில் ஒன்றுபட்ட இந்தியத்தின்) குரலைக் கேட்க முடிகிறது. பாரதிதாசனிலும் தன்மை பன்மை யாக உயர்வதைக் காணலாம், ''மானுட சமுத்திரம் நான் என்றுகூவு'' என்று இந்த அடிப்படையில்தான் கூறுகிறார். திரு. வி. க. வாழும் வழியைப் பரம்பொருளோடு இணைத்துப் பேசுகிறார். பாரதி, பாரதிதாசன் பாடல்களிலே நான்-நாம் ஆகியவை கையாளப்படும் முறை ஆராய்ந்து நோக்குதற்குரியது. அவர்களது தன்னுணர்வுப் பாடல்களின் நாடகத் தன்மையும் இதனுடன் இணைந்ததுவே.

இவை அனைத்தோடும் இணைந்தது அவர் தம் பேச்சு மொழியும், மக்கள் இலக்கியப் பாங்கும்; இப்படிச் செய்யும்போது அவர்கள் சில பழைய மரபுகளுக்குப் புது மனிதப் பண்பினையும் ஊட்டியுள்ளார்கள். வழிபாட்டுப் பாட்டுகளைத் தேசியப் பாடல்களாகவும் காதற் பாடல்களாகவும், தனிமனிதக் கனவுப் பாடல்களாகவும் பாரதி மாற்றியதும்இந்த அடிப்படையில்தான். அவரது பாடல்களில் சிந்துவின் சந்தம் கேட்கிறது; சாதாரண மனிதனின் சாதாரணச் சொற்களின் அசாதாரணம் வெளிப் படுகிறது. சொற்களில் சக்தி, உணர்ச்சிகளின் உயிர்ப்பினால் உந்தப் பெற்றுப் பட்டுத் தெறித்த மானின்விழிபோல், ஒளியும் ஒலியும் பெற்று, வீறு பெற்று வீரநாதம் செய்கின்றன. கும்மி, தெம்மாங்கு, கீர்த்தனம் போன்ற பழைய பாடல்நெறிகளையும், Sonnet போன்ற புது வகைகளையும் அவர் பயன்படுத்தியது பலரும் அறிந்த செய்தியே. நாம் வலியுறுத்த விரும்புவது, பாரதியாரின் 'நான்' மக்கள் வாழ்வோடு வேரூன்றிய பரம் பொருளின் ஒரு பகுதியாகத் தன்னை உணர்ந்த 'நான்' என்பதுவே. இந்தநெறி, நாயன்மார் ஆழ்வார் பாடல்களி லிருந்து இராமலிங்க சுவாமிகள் பாடல் வழியாக வளர்ந்த இந்திய, தெய்வீக மானுட இயலின் மீட்சியும், முகிழ்ப்பும் ஆம். அதற்கு மேலைநாட்டுக் கற்பனையியம் துணை செய்தது. தேசிய விநாயகம் பிள்ளையிடமும், திரு. வி, க.விடமும் ஏறக்குறைய இந்நிலையை-தன்னைத் தன் மொழி, இனம், இறை வழியாக

உணர்வதை நடையிலும் காணலாம். பாரதிதாசனில், மக்கள், கவித்தன்மை மிகுதி—ஆனால், அது இறைமையுடன் இணைக்கப் படாமல் இயற்கையுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. மற்றவர் களிடம் தேசிய மலர்ச்சி, தெய்வீகப் பாடல்கள் வழியாகப் பேசப்படின், பாரதிதாசனில் திராவிட தமிழ் மலர்ச்சி, சங்க இலக்கியப் பார்வை மீட்சியாக மலர்கிறது.

மொத்தத்தில் தமிழ்க் கற்பனையிய இயக்கத்திலும் உணர்வுப் பெருக்கும், படைப்பாற்றல் வழிபாடும் வாழ்வு வழிபாடாக மலர்கிறது. இங்கும் ''வீடு'' நோக்கிய பயணம் ''வீடு'' நோக்கிய பயணமாக நிறைவுபெறுகிறது. ஆனால் அகப்பார்வை, சமுதாயப் பார்வையாகவும், ஆத்ம சுதந்திர வேட்கையாகவும் விளங்குகிறது. ‘ஆனால் பாரதியிலும் திரு. வி. க. விலும் அது ஜெர்மானிய, ஆங்கிலேயக் கற்பனையியம்போல் transcendentalism கலந்த மனிதநேயமாகப் பரிணமித்தாலும் பாரதிதாசனில் naturalism ஒடிய மனித நேயமாகப் பரிணமிக்கிறது. இப்படிப்பட்ட வேறுபாடு, ஆங்கிலக் கவிஞர் களுக்குள்ளும் பிரெஞ்சு (கற்பனையியத்தவருக்கும் இடையேயும் உள்ளதுதான். பாரதிதாசனில் பிரெஞ்சுப்) புலவர்தம் தாக்கம் மிகுதியாக இருப்பதும் இதற்குக் காரணமே. பாரதியில் தொன்ம மீட்சியும் (Revitalisation of myth) பாரதிதாசனில் தொன்ம மறுப்பும் (demytholisation) இருப்பதுவும் இந்த அடிப்படை யிலேயே.

முடிவாகச் சொன்னால், மேலைக் கற்பனையியம், தமிழ் மண்ணின், மரபின் வலுவினை ஏற்ற, வாழ்வு மீட்சியாக, பார்வை மீட்சியாக, விந்தைக் கவிதையாக வீறிட்டெழுந்தது. இந்த இயக்கத்துள் வேறுபாடுகள் இருப்பது இயல்பே. மேலை நாட்டுக் கற்பனையியக் கவிஞர்தம் வேட்கை, ஒரு வகைத் தன்னிரக்கத்தோடு முடிவு பெறுகிறது. அவர்கள் மானுட எழுச்சியைப்பாடி மானுடக் குறைபாட்டை இறுதியில் உணர் கிறார்கள். ஆனால் தமிழ்க் கவிஞர்கள் — பாரதிதாசனை விடுத்து—தம்மைப் புறமாக்கிக்காண்பதால், தம் அக ஆய்வு வழித் தம்மைப் பரம்பொருளின் பகுதியாக உணர்வதால், மானுடத்தின் வெற்றி இங்குத் தெளிவாகத் தெரிகிறது. பாரதிதாசனில் அது இயற்கையியத்தோடு இணைத்துக் காட்டப் பட்டாலும், மற்றவர்களில் அது பரம்பொருளோடு இணைத்துக் காட்டப்பட்டாலும் உணர்வு வீறுக் கற்பனையியக் கவிதையியத்தின் மையம் அப்பாற்பட்ட இறையியம் அன்று; வெறும் இயற்கையியமும் அன்று. அந்த இரண்டையும்

இணைக்கும் ஈர்ப்பு மையம் (centre of gravity) மனித மனம் என்றால், அவர்கள் அனைவருமே அதன் எல்லையற்ற தன்மையினை அழகுற உணர்வொழுகப் பாடுவதால் கற்பனையியக் கவிஞர்தாம். Rene wellek சொல்கிற "they all see the implication of imagination symbol, myth and organic nature and see it as part of the great endeavour to overcome the split between the subject and object, between the self and the world, between the conscious and the unconscious" என்ற இலக்கணம் இவர்கட்கும் நம் மரபுப்படி பொருந்தும்.

# தமிழிலும் மேற்கத்திய இலக்கியங்களிலும் காதல்-போர்-முரண்பாடும் இயைபுகளும்

உலக வாழ்வையும் வரலாற்றையும் ஏதேனும் ,இரு சொற்களில் சுருக்கிச் சொல்வதாயின், அவை காதலும், போரும்தான். வாழ்வின் இரு சக்கரங்களான அவை தாம், வாழ்வின் விளக்கமான இலக்கியத்தில் அடிப்படைக் கூறுகளும். வாழ்வியல் இலக்கியத்திற்கும் இலக்கிய வாழ்விற்கும் முதன் முதலில் இலக்கணம் வகுத்த மூத்த தமிழ் நாகரிகம் இலக்கியப் பொருளை அடிப்படையில் அகமாகவும் புறமாகவும் பகுத்து, அகப்பொருளாகக் காதலையும், புறப்பொருளாகப் பெரும்பகுதி வீரத்தையும் கண்டது புதிய செய்தியன்று. ஆனால் நம்மோடு வரலாற்றுத் தொடர்பற்ற நாகரிகங்களிலும் பல்வேறு காலக்கட்டங்கள் இந்தப் பகுப்பு அடிமனநிலையிலாவது இருந்திருக்கிறது என்பது நோக்குவதற்குரியது. பழைய காலத்தில், குறிப்பாகக் கிரேக்க ரோம நாகரிகங்களிலும், நவீனகாலத்தில் ஜெர்மானிய, ஆங்கில, ரஷ்ய இலக்கியங்களிலும், இப்பாகுபாடு பண்டைத் தமிழிலக்கியம்போல இல்லாவிடினும், ஓரளவு இருக்கிறது. இந்த ஒற்றுமைக்கு என்னகாரணம் என்பதையும், வேறுபாடு இருப்பின் அவற்றுக்குக் காரணம் என்ன என்று உணர்வது, இலக்கியத்திறனாய்வுக்கு அகன்ற பரிமாணம் அளிக்கும் என்ற நம்பிக்கையில் இக்கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது.

தமிழிலே சங்க இலக்கியமும் அதையொட்டிய இலக்கண நூல்களும் கூறும் நிலையை மேற்கத்திய காப்பியங்கள் சிலவற்றோடும் டி. எச். லாரன்ஸ்,ஹெமிங்வே ஓலீஸ் கன்சார் ஆகிய புதிய ஆசிரியர்களின் நிலையோடும் ஒப்பிட முயல்கிறோம்.

டாக்டர் தெ. பொ. மீ., ''அகம் என்றால் உள் என்று பொருள்; மனம் என்றும் கூறலாம். மனத்தால் மட்டும்

உணரக் கூடியதைப் பாடுவது அகப்பாட்டு. அப்படியல்லாமல் பிறவகையிலும் அறியக்கூடியதனைப் பாடுவது புறப்பாட்டு. புறம் என்றால் வெளி. புறத்தே நிகழ்வதை நம்முடைய புலன்களால் அறியலாம். புலன் உணர்வு என்றபோது புறக் காட்சி மட்டும் இல்லை; பழைய நினைவும் உண்டு. உய்த் துணர்தலும் உண்டு........ வீரம் என்பது மனம் மட்டும் உணரும் சுவை அனுபவம். ஆனால், தனிநின்ற ஒருவனைப் பத்துப்பேர் தாக்கும்போது, பின்வாங்காமல் அவர்களைத் தடுத்து நிறுத்திப் பின் அவர்களை ஓடவும் செய்கின்றான். அவனுடைய வீரம் புறக்காட்சியாகவே புறநிலை ஆகிறதல்லவா? இந்தப் புறநிலையில் இவன் எத்தகையவன் என்பதைப்புறநிலையாக விளக்கிவிடலாம். அப்படி விளக்குவதும் வீரத்தை உணர இன்றியமையாததாம். ஆனால், ஒருவன் ஒருத்தியைத் தன் உயிராகக் காதலிக்கின்றான் என்பதைப் புறநிலை கொண்டு விளக்க முடியாது; விளக்கவும் வேண்டிய தில்லை; காதலிப்பது போல ஏமாறுதலும் உண்டு. அவ்வாறு இல்லாமல் உணர்வது உள்ளத்தாலேயாம். பாத்திரப் பேச்சில் அந்த உள்ளம் வெளியாவதைக் காணலாம். ஏமாற்ற மின்மையை உள்ளத்தாலேயே உய்த்தறிய வேண்டும். இத்தகைய காதலை வெளிப்படுத்துவது அகப்பாடலாம்,'' என்று கூறிவிட்டு, ''புறத்தில், வீரம், காமம் முதலிய அகநிலையும் உண்டு. ஆனால், அங்கே புறநிலையே உயிர் நிலையாம். இன்ன குறிப்பிட்ட ஆள், இன்ன குறிப்பிட்ட இடம், இன்ன குறிப்பிட்ட பொழுது என்று வரையறுப்பது இன்றி யமையாததாம். ஆனால், அகப் பாடல்களில் இத்தகைய புற நிலைகளும் வரும். அருவமாகி நின்று, அகமாய் யாரும் காதலிப்பதில்லை. ஆனால், அங்கே உயிர்நிலையாய் இருப்பது. அக உணர்ச்சிதான். அந்த அக உணர்ச்சிக்கு, இன்ன குறிப்பிட்ட ஆள் என்பது இல்லை. அது எல்லார்க்கும் பொதுவானதோர் உணர்ச்சியாகும்'' என்று முடிக்கின்றார். இந்த நுண்ணிய பாகுபாடு பெருமளவு ஏற்கத்தக்கதே. ஆயினும் அகப்பாடல்களில் உணர்வுகளும், புறக்கூற்றுக்கள், நிகழ்வுகள், ஒருவகைக் குறியீடுகள் (objective correlatives) மூலமாகத்தான் காட்டப்படுகின்றன. அகஉணர்வு மட்டும் தான் எல்லோர்க்கும் பொதுவான உணர்வு என்பதுவும் கேள்விக்குரியதே. டி. எஸ். எலியட் என்ற இலக்கியக் கொள்கையாளர் 'எல்லா இலக்கியங்களும் அகவுணர்வைப் புறமாக்கி பொது உணர்வாக்கிக் காட்டுவதாகவே' கூறுவர்.

டி. எச். லாரன்சின் புதினங்கள், குறிப்பாக அவரது The Rambow, இந்த அகப்புறப் பாகுபாட்டைப் பெரிதும்

பேசுகின்றது. அவர், வாழ்வின் இரு கூறுகளாக இருத்தல், அறிதல் (being & knowing) ஆகியவற்றைக் கூறுவார். காதலும் அதிகார விழைவும் (love & power) இருபெரும் வாழ்வு உந்துதல் எனப்பேசுகிறார். மேலும் That is Being consists in "The supreme desire of every man for mating with a woman, "and the vital desire every woman to be clasped as axle to the hub of the man" so that "his motion shall portray her motionlessness, convey her static being in to movement......and the supreme effort of his mind, shall be the pulsation outwards from stimulus received in the sex........" the woman of his body shall be the begetter of his whole self........." என்று கூறி பெண்ணின் இரவு நேர 'தான்', அல்லது காதல் உந்துதல் ஒரு மனிதனைப் படைத்து வெளி உலகுக்குத் தருகிறது' எனக் கூறுகிறார். சங்கப் பாடல்களும் புறத்தை மனிதனின் அறிவுலகோடு, பகற்பண்போடு (day time self) இணைக்கின்றன: அகத்தை இருத்தல் நிலையோடு, இரவுத்தானோடு இணைக்கின்றன. அகத்தை மனிதனின் உள்மன உணர்வோடு (deeper level consciousness) உள்ளுலகோடும், புறத்தை மனிதன் மேல்மன உணர்வோடும் (upper level consciousness) புறவாழ்வோடும் இணைப்பதுவே பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது. அகத்தின் மையம் பெண்; புறத்தின் மையம் ஆண். ஆனால் ஆணில் பெண் தன்மையும், பெண்ணில் ஆண் தன்மையும் இல்லாமல் இல்லை.

அகத்திணையும் புறத்திணையும் இரு தனிப் பகுதிகளாகப் பகுக்கப்பட்டு முரண்பட்டவைகளாகக் காட்டப்பட்டாலும், அவைகள் பல்வேறு இயைபுகளால் இணைந்திருப்பது தமிழ் மரபிலும் மேற்கத்திய மரபிலும் வெவ்வேறு நிலைகளில் காட்டப்பட்டுள்ளன. இரண்டும் மனித மனத்தில் வாழ்வின் இரு அடிப்படை உணர்வுகளைப் பயன்படுத்திக் காட்டுகின்றன. மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்த்தால் காதலைப் படைப்புணர்வோடும் போரை அழிக்கும் ஆற்றலுணர்வோடும் இணைக்கத் தோன்றும்: ஒன்று அகநிலை வாழ்வின் தளம். மற்றொன்று சமுதாய மனிதனின் ஒரு வகை இயல்பான உணர்வின், அகக்கால வெளிப்பாடே வீரமும் மனிதனின் முழுஆளுமையின் வெளிப்பாடாகவும், சமுதாய ஆக்கத்தின் வாய்க்காலாகவும், இறப்பையும் அர்த்தமுள்ளதாக ஆக்கும் நெறியாகவும் வீரயுக மனிதன் கண்டிருக்கிறான். நெறி நின்ற வீர வாழ்வு, காதலின் புறநிலை: காதல் நல்ல சமுதாயத்தில் அகநிலை, வீர உணர்வு,

காதல் உணர்வின் செயல்நிலை; காதல் வாழ்வு வீர உணர்வின், சமுதாய உணர்வின் உணர்வு நிலை. பிராய்ட், மனித மனத்தை உணர்வுகள், உந்துதல்கள் என இருநிலையில் பேசுவார். உயிரின் படைப்புந்தல் தான், அக உணர்வு; வீரம் அவனது செயல் உணர்வு. சில சமயங்களில் அதிகாரம் வேட்கையாக (power drive) வெளிவரினும் அதுவும், மனிதனது தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொள்ளும் (self-preservation & perpetuation) உணர்வின் மற்றொரு வெளிப்பாடே.

ஆனால் மனிதனின் அகவாழ்வு, அவனது (subconscious) அடிமன நிலைக்கு வளம்தரின், வீரம் அவனது தான் (ego), ஆனால் சமுதாயத்தோடு இணைத்து 'தானாக' வளர்வதற்கு, அவனது தன் வெளிப்பாட்டுக்குத் (self-assertion) துணை செய்கிறது. சங்க அகப் பாடல்களில் பெயர் குறிப்பிடப்படா மைக்குக் காரணம் கூட இந்த அடிப்படையில்தான். பிராய்ட் மனித வாழ்வின் மூலசக்தியாக Libidoவைக் குறிப்பிட்டு அதன் இரு வளர்ச்சி நிலைகளாக இன்பத் தத்துவத்தையும் (pleasure principles) சாவுத் தத்துவத்தையும் (Death principle) குறிப் பிடுவது இங்கு மனத்தில் கொள்ளவேண்டும். இதை eros and death, என்றும் குறிப்பிடுவர். மேலை நாட்டு மரபிலும் இவை இரண்டும் ஒரு பெரும் தத்துவத்தில் இரு நிலைகளாகவே தான் பேசப்படுகின்றன. ''Eros and death are mysteriously allied,'' என்று வில்சன் நைட் குறிப்பிடுவார். இந்த இரு உணர்வு களுக்கும் இரு வேறு தளங்கள் தேவைப்படுகின்றன. ஆனால் மனிதனின் ஆளுமை உணர்வுக்கே மூல சக்தி அக வாழ்வு தான். புற உலகு செல்லும் ஆண் மகனை மறுபடியும் ஈர்க்கும், இயங்கும். ஆனால் அமைதியாக இருக்கும் மையம் (the still centre) அக வாழ்வு. இதை டி. எச். லாரன்ஸ், ''This is her night time self, the love—urge that begets and releases a man to the world, to the power urge. Once out in the world, his soul becomes creative, dynamically, seeking to find a new world. in union withother man'' எனக் குறிப்பிடுவார். அன்பு, மறத்தின் மூலமாகவும் முடிவாகவும் அமைகிறது.

தமிழில் புறம் அகத்தின் புறமாகவே கருதப்படுவதும் இங்கு நோக்கற்குரியது. அகத்திணையளவுக்குப் புறத்திணை முதன்மை பெறவில்லை என்றும், அகத்திணை அளவுக்கு முதல், கரு, உரிப் பொருள்கள் புறத்திணையில் பேசப்படவில்லை என்று கருதப் பட்டாலும் இவை வாழ்வின் முரண்பட்டு இணையும் இரு கூறு களாகக் காணப்பட்டு இணைந்தே பேசப்படுகின்றன. ஒவ்வோர் அகத்திணைக்கு ஒரு புறத்திணை புறமாக அமைவது இவ்வியல்

பினால்தான், உதாரணமாக வெட்சி குறிஞ்சிக்கும், கரந்தை முல்லைக்கும், வாகை பாலைக்கும் புறனாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. போரில் எதிராளியைத் தாக்கல், காதலர் இணைதல் இணையாகப் பேசுவதின் பொருள் என்ன? வெற்றி வீறுகளையும் பண்பட்ட சமூக வாழ்வைப் பேசுகின்ற வாகைத் திணைக்கும் பிரிவினை இணையாகப் பேசுவதன் பொருள் என்ன?

| | |
|---|---|
| காதலர் கூடுதல் | வேந்தர் தாக்குதல் |
| காதலர் பிரிதல் | போரில் வெற்றி அல்லது முடிந்த நிலை |

பிரிதல் மனத்தால் வாழும் தன்மை; காதலின் பல்வேறு தோற்ற நிலைகள் அடங்கிய நிறைவு நிலை. பாலை, எல்லா நிலன்களும் கூடும் அப்பாலுள்ள அடிப்படை இயற்கை நிலை. அதுபோல், வாகை புறவாழ்வின் தளமாகும். காதலர் தம் கண்கள் சந்திப்பதை, அதிலும் குறிப்பாகப் பெண்ணின் நோக்குக்கு எதிராக நோக்குவதை, 'நோக்கினாள் நோக்கெதிர் நோக்கும் தாக்கணங்கு தானைக் கொண்டணைத்து' என்ற திருக்குறளை இங்கு நினைவுகூரல் நல்லது. சேக்ஸ்பியரிலும் ஜுலியட்டின் கண்களைப் பற்றிப் பேசும்போது அவற்றை வீரர்தம் வாளோடு இணைத்து, There is more murder in thine eyes என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. ஆனால் தமிழ் மரபில் காதல் வாழ்வின் பல்வேறு நிலையை இலக்கணமாகப் பகுத்து, அந்த இடம் காலத்தின் புறநிகழ்வுகளாக, போர் மாற்ற சமுதாய நிகழ்வுகளைக் காண்கிற தன்மை மேலை நாட்டில் இல்லை. ஆனால் தமிழிலும் இயற்கை அகப்பாடலில்தான் அதன் தளமாகவும், அகவாழ்வுடன் இரண்டறக் கலந்த நிலையிலும் காட்டப்பட்டுள்ளது. இயற்கைக்காதல் இயற்கையின் நிலையாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. ஆனால் புறவாழ்வில் இயற்கையோடு இணைந்த மனிதன் இயற்கையைத் தனக்குச் சமுதாய வாழ்வின் குறிகளாக—வெட்சியும், தும்பையும் குறியீடுகளாகப் பயன்படுகின்றனவே அன்றி, அவை பொருளாகவும் அமைவதில்லை.

சங்கப் பாடல்களில் கூறப்படும் புறத்திணையின் அடிப்படை ஒருவகை வீரயுக வாழ்வு. அவை தனித் தனிப் பாடல்களாகப் பாடப்பட்டுள்ளன. அதற்கு இணையாக அகவாழ்வின் பல்வேறு கூறுகள் அகப்பாடல்களில் தனித்தனிப் பாடல்களாகப் பாடப்பட்டுள்ளன. இவற்றை மேலை நாட்டுக் கிரேக்க ரோம இலக்கியங்களின் தனிப் பாடல்களோடு (lyrics) ஒப்பிடலாம், ஆனால் கிரேக்கத்திலும் ரோம நாகரிகத்திலும் புறவாழ்வின் முழுமையை அவற்றின் காப்பியங்களில்தாம் பெரிதும் காணலாம்.

ஹோமரின் இலியட்டும், ஆடிசியும், வர்ஜிலின் ஈனிடும் மேலை நாட்டவரின் வீரகாலக் காப்பியங்கள். இவை கூறும் வாழ்வு நெறிக்கும் சங்க வாழ்வு நெறிக்கும் உள்ள ஒற்றுமையைக் கைலாசபதி, கதிர். மகாதேவன், ராஜகோபால் போன்ற பலரும் கூறியுள்ளனர். இவற்றை ராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற காப்பியங்களின் வாழ்வு நெறிகளோடும் ஒப்பிடலாம். ஆனால் ஒரு வேறுபாடு, சங்கப் பாடல்களில் அகவாழ்வு, போரின் மூலமாக அமையவில்லை. தமிழர்தம் அகவாழ்வுக்கிடையே போரின் முரசொலி மிகுதியாகக் கேட்கவில்லை. அப்படியே போர் நடந்தாலும், அது மண் பிடிப்பதற்காக, அல்லது தனது மற மாட்சியைக் காட்டுவதற்காகவும் புகழை நிலை நாட்டுவதற் காகவும் நடக்கின்ற போரே தவிர, அவை பெண்ணை மையமாக வைத்து நடக்கின்ற போர்கள் அல்ல. சங்கப் பாடல்கள் பேசும் போரிலும், ஹோமரின் போரிலும் கௌரவம் முதலிடம் பெறு கிறது. ஹெலனை மீட்க நடத்திய போராயினும் அது காதலால் உந்தப்பட்ட போர் என்பதைவிட, கௌரவத்திற்காக நடத்தப் பட்ட போர் என்பதுதான் முக்கியம். அக்கீலீஸ் தன் நண்பன் பெட்ரோக்லீஸ் கொல்லப்பட்டான் என்பதற்காக நடத்துகிற போர் இராமகாதையில், இந்திரஜித் மாண்டபின் நடத்துகிற போருடன் ஒப்பிடலாம். ஆனாலும் இரு மரபிலும் வீரர்களுக்கு அடிமனத்தில் பெண்மையே உந்து சக்தியாக இருந்திருக்கிறது.

சங்கப் பாடல்களிலேயே வீரர்கள் வஞ்சினம் கூறும்போது, பெண்மையின் அன்பை, தங்கள் வீரத்துக்குச் சமமாகக் கருதியது தெரிகிறது. ''ஆற்றல் உடையோர் ஆற்றல் போற்றாது என் உள்ளம் எள்ளிய மடவோன் தெள்ளிதின் துஞ்சுபுலி இடறிய சிதடன் போல உய்ந்தனன் பெயர்தலோ, அரிது. மைந்தனை கழைதின் யானைக்கால் அகப்பட்ட வண்திணி நீள் முளை போலவன் சென்று வருந்தப் பொரேஎன் ஆயின் பொருந்திய தீதுஇல் நெஞ்சத்துக் காதல் கொள்ளப் பல்இருங்கூந்தல் மகளிர் எல்லா முயக்கிடைக் குழைக என்தாரே.'' என்றும் (புறம் 73).

என்னோடு பொருதும்என்ப : அவரை
ஆர்அமர் அலறத் தாக்கித் தேரோடு
அவர்ப் புறம்காணேன் ஆயின்சிறந்த
பேர் அமர் உண்கண் இவளினும் பிரிக !

(புறம் 71)

என்றும் கூறிய கூற்றுக்கள் மறமாட்சியும் காதல் வாழ்வும் இயைந்த தன்மையின் எடுத்துக்காட்டுகள்.

கம்பனது இராமகாதை ஆற்றலை ஒருவகைப் பெண்மை யாகவும், பெண்மையை ஆற்றலின் உருவகமாகவும் காணுகிறது. இதனால்தான் வையாபுரிப்பிள்ளை வால்மீகத்தை ஆணியல் காப்பியம் என்றும் இதைப் பெண்ணியல் காப்பியம் என்றும் பேசுவார். சீதையின் பெண்மை இராமனது வீரத்தால் முழுமை பெறுகிறது ; அதே சமயத்தில் இராமனது வீரத்தின் விளைநிலமாகவும், அதைப் பயன்படுத்தும் சக்தியாகவும் சீதை இலங்குவாள். சிலப்பதிகாரம் வீர வாழ்வைப் பெண்மைக் குரியதாக்கும் மரபின் துவக்கம் எனக் கொள்ளலாம். கண்ணகியின் கற்புக்கு, மன்னர் தம் வீரம் பணிந்து வீரவழிபாடு செய்கிறது. புரட்சிக் கவிஞர் பாரதிதாசனில் இந்தப் பழமை யில் புதுவடிவத்தைப் பார்க்கிறோம். பாரதிதாசனின் தமிழச்சி கத்தி எடுப்பது தன் கற்பைக் காப்பதற்கு. கண்ணின் கடைப் பார்வை காரிகையார் காட்டிவிட்டால் மண்ணில் ஆடவர்க்கு மாமலையும் ஓர் கடுகாம் என்று பாரதிதாசன் பாடும்போது, காதல் வாழ்வு வீர வாழ்வின் களம் என்பதைக் காட்டுகிறது.

மேற்கத்திய மரபில், வர்ஜிலைக் கம்பனுக்கு இணையாகச் சொல்லலாம். ஈனிடில் டைடிடோ காதலுக்கும் ஏனியஸ் வீரத்துக்கும் உருவாக விளங்குகின்றனர். ஆனால் இக் காப்பியத்தில் வீரயுகத்தின் எடுத்துக்காட்டாகப் படைக்கப் பட்டுள்ள ட்ரனஸ் இராவணனைப் போல் பண்படுத்தப்படாத வீரம் பயின்றது என்பது அக்கில்சின் மகன் Neoptonlemus மூலம் காட்டுகிறான். அவன் ப்ர்யமின் மகனை அவன் கண்முன் கொன்றுவிட்டு, ப்ரயாமையும் கொன்று விடுகிறான். ஆனால் டர்னஸ் அப்படிப்பட்டவன் அல்ல ; இராவணன் போல் தன் கௌரவத்துக்காகப் போராடுகிறான். கடைசிப் போரில், அவன் அஞ்சுவது எதிரிக்கல்ல. இறைவனுக்காக :

> Thy hot words daunt me not,
> Proud man.—Heaven daunts me and Jove' serinity
> (xii, 894-5)

எனக் கூறுகிறான். அவன் பல்லஸைக் கொன்றபோது அவனது உடலை நல்லடக்கத்துக்குத் தந்து விடுகிறான், டைடோ உணர்ச்சிமிகு காதலுக்கு உருவகமாக விளங்குகிறாள்; அவளும் ஆளுமை மிக்க பெண்ணாய் (heroic future) படைக்கப் படுகிறாள். ஏனியஸ் வரும்போது தன் காதலுக்காக விட்டுக் கொடுக்கிறாள். ஏனியஸ் அவளைக் கைவிட்டபின் அவளது கோபம்தான் பிந்தைய ப்யூனிக் யுத்தங்களுக்கு மூலக் கனலாக

அமைந்தது. அவளது வீரக்காதல், தோற்றவுடன் அதுவே அழிவுக்குத் துணை செய்யும் வீரமாகி விடுகிறது. "Her heroic nature, despite all its great qualities lives, for itself. When it is frustrated and infused, it can only turn to destroy others and itself. Virgil seems to have felt that the heroic life which he understood and in many ways absorbed had this fault, that because it lives for its own glory and satisfactions It is bound to cause destruction......... It shows why the old heroic and Homeric out look was inadequate" என்று சி. எம். பௌரா கூறுவார்.

சேக்ஸ்பியரின் 'Antony & Cleopatra'வில் இந்த வரலாற்றின் இன்னொரு பகுதியைக் காணலாம். இதில் முறையற்ற காதலால் வலுவிழந்த ஆண்மை காட்டப்படுகிறது. இங்கே அறம் வழுவிய காதல், புறவாழ்வின் சிதைவுக்குக் காரணமாவது காட்டப் பட்டாலும், இரண்டும் இணைத்தே பேசப்படுகின்றன. இந்தப் பெருங்காதல் நாடகம் வீரம், காதலுக்கு விசிறி வீசுவதை, அதன் வீழ்ச்சியைத்தான் கூறித் துவங்குகிறது.

Nay, but this dotage of our general's
O'er flows the measure............
............his Captain's heart
Which in the scuttles of great
  fights hath burst
The buckles on his breast, reneges
  all temper.
And is become the bellows and the fan
To cool a gibsy's lust

இங்கே வீரர்களை வீழ்த்திய மார்பு, அதன் மறமாண்பு மங்கையொருத்திக்கு மண்டியிட்டுக் கிடப்பதைக் காண்கிறார். இதை 'வணங்குதல் மகளிர் ஊடல் நாளிலும் உளதோ' என்று முழக்கம் செய்த இரணியனின் கூற்றோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். அங்கே அவனுக்கும் ஆக்டேவியசுக்கும் போர் மூளும் நிலையில் octavia என்ற பெண்வழிதான், தவிர்க்க, முயலப்படுகிறது. போர் நடக்கும்போது, அந்த உலகில் கிளியோபாட்ரா தன் வரம்பு மீறிச் செயல்படுவதால்தான் ஆண்டனி தோற்கிறான். கிளியோபாட்ராவிடம் முதலில் கோபம் கொண்டாலும், அவளைக் கண்டவுடன் மாறி

"You did know
How much you were my conqueror and that
My sword, made weak by my affection would
Obey it on all cause

என்று கூறிவிட்டு அவள் அழும்போது,

"Fall not a tear, I say; One of them rates
All that is won and lost. Give me a kiss"

என்று கூறுகிறான். நான் போர்க்களத்திலிருந்து இன்னொரு முறை முத்தமிட வரும்போது இரத்தத்திலகமிட்டு வருவேன் என்று கூறி அன்றிரவைக் களியாட்டத்தில் செலவழிக்கின்றான். உடனே கிளியோபாட்ராவும்,

but since my lord
Is Antony again I will be Cleopatra

எனக் கூறுகிறாள். அடுத்த நாள் போருக்குப் புறப்படும் போது அவனுடைய கவசத்தை அணிவிக்கிறாள். அப்போது

"The armour thou art of my heart"

என்று அவள் கூறிப் பின் அவன் போருக்குப் போகும்போது

"He goes forth gallantly That heard Caesar might
Determine this great war in single fight :-
Then Antony, — but now-"

என்று கூறும்போது இங்கும் காதல் வீரத்துக்குத் துணைநிற்பதைக் காணமுடிகிறது :

தற்கால மேற்கத்திய இலக்கியங்களில், குறிப்பாக, சில புதினங்கள் காதலையும் போரையும் முரணியிணையும் இரு சக்திகளாகக் காண்கின்றன. அந்த அளவுக்கு இன்றைய தமிழிலக்கியம் போர்பற்றிப் பேசுவதில்லை. ஏனென்றால், அந்த அளவுக்குப் போர் இந்திய வாழ்வு நெறியில் இப்போதில்லை. ஹெமிங்வேயின் A Farewell to the Arms. For whom the Bell Tolls — என்ற புதினங்களையும் உக்ரேனிய நாவலான Oles Honchars என்பவரின் Man and the Arms என்ற புதினமும் இந்த வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை. எடுத்துக் காட்டாக, A Fare well to the Arms போர்களுக்கிடையே

பூத்த காதல் வாழ்வைக் காட்டுகிறது. போர் வாழ்வு மலை யோடும், காதல் வாழ்வு சமவெளியோடும் இணைக்கப் பட்டுள்ளது. மனித வாழ்வு இயற்கையின் சுழற்சியோடும் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. அங்கே வீரன் ப்ரெட்ரிக்குக்கும், நர்ஸ் கதேரைனுக்கும் காதல்அரும்புவது போரின் நிழலில்தான்.

''The Italians didn't want women so near the front So we're all on very special behaviour. We don't go out''

'I can come here though'

'Oh, yes. We are not cloistered.'

'Let's drop the war.'

'It's very hard. There's no place to drop it,'

'Let's drop it anyway' 'All right'.

we looked at each other in the dark. I thought she was very beautiful and I took her hand. She let me take it and I held it and put my arm around her arm.''

இங்கும் போரின் கொடுமையும் வன்மையும் நுண்ணிய காதலுக்கு வழிவகுக்கிறது,

...Yes', he said. 'You do'. What you tell me about in the nights. That is not love that is only passion and lust. When you love you wish to do things for. You wish to sacrifice for. You wish to serve.

என்று ப்ரெட்ரிக் காதலின் உண்மையை உணர்ந்து பேசுகிறான். பிறகு போர்ச் சூழலில் அவர்கள் பல இடங்களுக்குச் செல்கின்றனர். சாவும் வாழ்வும் சடுகுடு விளையாடுவது போன்ற நிலை. சாவுக்கும் ஊடே மின்னிடும் உண்மையாக, தனிமையைத் தாண்டிய முழுமையாகவும் காதல் தெரிகிறது.

''We slept when we were tired and if we woke the other one woke too so one was not alone. Often a man wishes to be alone and a girl wishes to be alone too and if they love each other are jealous of that in each other, but I can truly say we never felt that.''

என்று அவர்களது முழுமையான வாழ்வைக் கூறியவுடன், உலகம் ஒவ்வொருவரையும் கொல்லக் காத்திருக்கிறது என்ற உண்மையையும் கூறுகிறார்.

If people bring so much courage to this world the world has to kill them, to break them. so of course it kills them. The world breaks everyone and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry.

அப்போது அவன் இத்தாலியப் படையினின்றும் தப்பி வந்திருந்ததால், அவள் தன்னை ஒரு குற்றவாளியாகக் கருதும்போது காதரினின் காதல் அதை மாற்றுகிறது. A little while later Catherine said, 'You don't feel like a criminal do you?' 'No', I said, 'Not when I'm with you.'

(fare well) கடைசி மொழி, காதற் கரங்களுக்கா, போர்த் தளவாடங்களுக்கா (arms) என்ற இருபொருள் உள்ள தலைப்பு நோக்குதற்குரியது.

மொத்தத்தில் மேற்கத்திய இலக்கியங்களிலும் ஹோமரி லிருந்து ஹெமிங்வே கன்சார்வரை புறமும் அகமும், போரும் காதலும் முரணி இணையும் ஒரு தத்துவத்தின் இரு கூறுகளாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. ஆனால் தமிழில் போல் இவற்றுக்கு வேறு எந்த மொழியும் இலக்கணம் வகுத்ததாகத் தெரிய வில்லை. Northrop Frye என்ற இன்றைய இலக்கியக் கொள்கையாளரின் இலக்கிய இலக்கணம் தொல்காப்பியரின் சில கூறுகளுடன் ஒப்புநோக்குதற்குரியனவாக இருப்பினும் அவரும் அகம் புறம் என்று பகுக்கவில்லை. எல்லா நிலையிலும் இவ்வளவு நுணுக்கமாக வரையறை செய்யவும் இல்லை. அவர் அதிகாலையைப் பிறப்போடும், புத்துயிர்ப்போடும் வசந்தத் தோடும் இணைத்து அதற்குரிய துணைப் பாத்திரங்களாகத் தந்தையையும் தாயையும் பேசுகிறார். உச்சிப்பொழுதையும், கோடையையும், திருமணத்தோடும் வெற்றியோடும் இணைத்து. அதற்குரிய துணைப் பாத்திரங்களாக, தோழனையும் கன்னியையும் குறிக்கிறார். மாலையையும் இலையுதிர் காலத்தையும், சாவோடும் பலியிடலோடும் இணைத்துத்

துரோகி போன்றோரை துணைப் பாத்திரங்களாகப் பேசுகிறார். இருட்டையும் குளிர்காலத்தையும், சிதையோடும் தோல்வியோடும் இணைத்து மாயக்காரி போன்றோரைத் துணைப் பாத்திரங்களாகப் பேசுகிறார். இன்னொரு அட்டவணையில், இன்பியற் பார்வைக்குச் சொந்தமாகச் சமுதாயம், திருமணத்தைச் சொல்லி, அதைத் தோட்டம், நகர், ஆறுகளோடு இணைக்கிறார். துன்பியற் பார்வையில் கொடுங்கோன்மை பற்றிப்பேசி அதைக் காடு, பாலைவனம், கடலோடு இணைக்கிறார். இந்தப் புதுமைக்குப் புதுமையான பகுப்பு, தமிழனின் தொல்காப்பியத்தில் மேலும் விரிவாக இருப்பது நமக்குப் பெருமை தருவது.

இலக்கியப் படைப்புகளை நோக்கினும், வீரமும், காதலும் தமிழில் நெறிப்படுத்தப்பட்ட அளவுக்கு மேலைநாட்டில் இல்லை. இரு மரபுகளிலும், காப்பியங்களில் அவை இணைக்கப்பட்டுள்ள தமிழ் மரபில் போகப்போகப் பெண்மையின் திண்மை வலியுறுத்தப்படுதல் அதிகமாகிறது. மேலைநாட்டில் முரட்டுக் காதல் வீரச்சிதைவுக்கும், முரட்டு வீரம் காதலின் அழிவுக்கும் வித்திடுவதைக் காட்டுகிற அளவுக்குத் தமிழில் அவை பேசப்படவில்லை. மேலைநாட்டு இலக்கியங்களில் காதலுக்கு உருவகமான பெண்மை அழிவாற்றலாகக் காட்டப்படுகிற அளவுக்கு இங்குக் காட்டப்படவில்லை. அங்கே புறம் முறையற்ற அகத்தால் பாழ்படுகிறது; முறையற்ற புறம் அகத்தை அழிக்கிறது. நெடுநல்வாடையில், புறத்தின்வலிவை அக உலகில் மெய்ப்பாடுகளால் உணர்கிறோமே தவிர, களத்திலே காதல் நடந்ததாகக் காட்டப்படவில்லை. ஆனால், போரின்றிக் காதலில்லை; காதலால் வீரமும் வலிமை பெறும் என்ற கருத்தும் இரு மரபிலும் இருக்கிறது. அங்கே போரால் காதல் அழிவது காட்டப்பட்டாலும், அதனூடே காதல் வலுப்பெறுவதும் காட்டப்படுகிறது. பிற்கால மரபில் தமிழிலக்கியத்தில் காதலோ வீரமோ நுணுக்கமாகக் காட்டப்படவில்லை என்பதுவும் உண்மையே. கிரேக்கத்திலே எம்படாக்லீச் காலத்திலேயே போராட்டமும் காதலும் (Strife & love) வாழ்வின் இரு சக்திகளாக உருவகிக்கப்பட்டதாகவும், வர்ஜிலின் Junoவும் Venus ம் அதன் அடுத்த நிலை என்று பௌரா கூறுவார். தமிழ் மரபு, தன் இறையிலே, முருகனிலே இந்த இரு கூறுகளையும் இணைத்தது. இந்த ஒற்றுமை, வாழ்வின் இலக்கியத்தின் ஒருமையைக் காட்டுகிறது. இவையெல்லாம் இலக்கியப் பொதுமைகள் (literary Universal) என்ற கொள்கைக்கு வலுவூட்டுபவன. இப்படி ஒற்றுமை காணும்

போது இலக்கியங்களினுள் வேறுபாடுகள் இல்லை என்பதல்ல நம் வாதம். மனித வாழ்வின், வரலாற்றில் அடிப்படைக் கூறுகளில் உள்ள ஒற்றுமை, இலக்கியங்களின் சூழ்நிலையில் தெரிகிறது. அவற்றை உணர்ந்தால் ஒன்று மற்றொன்றை விளங்க வைக்கும். அப்படிச் செய்ய பழைய மரபில் புதுப்பொருள் தெரியும்; புதிய படைப்புகளுக்குப் பழமை வெளிச்சம் தரும். அந்தப் பழமை — புதுமைப் பிணைப்புகளுக்கு, கிழக்கு மேற்குச் சங்கமத்துக்கு ஒப்பிலக்கியம் தலையான வழி. ஏனென்றால், ஒப்பிலக்கியம்தான் 'ஒரு மனிதம், ஒரு உலகம், ஒரு இலக்கியம், என்ற ஒப்பிலா இலட்சியத்துக்கு நம்மை இட்டுச் செல்ல முடியும்.

# இளங்கோவும் ஷேக்ஸ்பியரும்: ஒப்புநோக்கு

'மனிதமும், கலையும் ஒன்று; அதுபோல் இலக்கியமும் ஒன்றே' என்பார் ரெனே வெல்லக் என்ற ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர். உலகப் பேரிலக்கியங்கள், கவிஞர்களின், அவர்களை உருவாக்கிய சமுதாயங்களின் அடிமனக் கனவுகளையும், கருத்துக்களையும் பிரதிபலிப்பதால், அவை இனம், மொழி, போன்ற எல்லைகளைக் கடந்து, உள்மன உணர்வு என்ற உலகப் பொதுமொழியிலே உரையாடி, வாழும் மனிதர்க் கெல்லாம் பொதுவான வாழ்வு நெறியினைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றன. எனவேதான் வரலாற்று ரீதியாக ஒன்றோடு ஒன்று தொடர்பில்லாத இலக்கியங்களின் இடையிலும் கருத்துச் சங்கமங்களைக் காணமுடியும். அவற்றை ஒப்பிடும்போது, ஓரிலக்கியம், மற்றொரு இலக்கியத்தினை விளக்கும் கண்ணாடி யாக, திறனாய்வாளனாக மாறிவிடுவதைக் காண்கிறோம். 'யாமறிந்த புலவரிலே கம்பனைப்போல், வள்ளுவர்போல், இளங்கோவைப் போல் பூமிதனிலே யாங்கணுமே கண்டதில்லை' எனப் பாரதி சொன்னது வெறும் புகழ்ச்சியில்லை. ஆனால் அதேசமயத்தில் ஹோமரும், தாந்தேயும், ஷேக்ஸ்பியரும் உலகப் பெரும் கவிஞர்கள் தாம் என்பதையும் அவர் மறுக்க வில்லை. இளங்கோவையும் ஷேக்ஸ்பியரையும் ஒப்பிடும்போது தான் சிலப்பதிகாரம், தமிழ்த்தாயின் மணியாரம் மட்டுமல்ல, ஒரு உலகப் பேரிலக்கியம் (a world classic) என்பதையும் உணரமுடியும்.

இலக்கியங்களை ஒப்பிடுவதற்கும் சில நெறிமுறைகள் உண்டு. சில அடித்தளங்களை (grounds for comparison) அமைத்துக் கொண்டு இலக்கியங்களை ஒப்பிட்டால்தான் பயன் கிடைக்கும். இலக்கியங்களின் வடிவத்திலோ கருத்துக் கூறுகளிலோ, அவை எழுந்த நாகரிகங்களின் வளர்ச்சிக்

கூட்டங்களிலோ ஒற்றுமை இருப்பின் ஒப்புநோக்குதல் பயனளிக்கும். எடுத்த எடுப்பிலேயே ஒரு சிக்கல் எழுவதைக் காணலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புக்கள் 36 நாடகங்கள். இளங்கோ படைத்தது, ஒரேயொரு காப்பியம். இருப்பினும் இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரத்தை முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்றும், நாடகக் காப்பியம் என்றும், உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்றும் பழங்காலத்திலிருந்து கூறி வருவதையும் உணரவேண்டும். சாமிநாத சர்மா, ஒவ்வொரு காதையையும் ஒரு காட்சியாகவே காண்கிறார். டாக்டர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரன், ஒவ்வொரு காதையையும் ஒரு சங்கப்பாடலின் விரிவாக, ஒரு நீண்ட நாடக முன்னிலைப் பேச்சாகக் (Dramatic monologue) காண்கிறார். ஒவ்வொரு சங்கப் பாடலும், ஒரு குறு நாடகம்தான். ஒரு நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல் ; (Dramatic lyric). சிலப்பதிகாரத்தில் அது கதைத் தன்மையை ஏற்றுக் காப்பியமாக விரிவுடைகிறது. அரிஸ்டாட்டில் கருத்துப்படி, கிரேக்கத்தில் இலக்கியம், தன்னுணர்வுப் பாடலாக அரும்பி, காப்பியமாக மலர்ந்து, துன்பியல் நாடகமாக முழுமை பெற்று மணம் வீசுகிறது. ஆனால் இந்திய மரபில், நாடகத்தை உள்ளடக்கிய முழுமையான இலக்கிய வடிவமாகக் காப்பியம் திகழ்வதைக் காணலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் கதையைவிடக், காட்சிகள்தான் முதலிடம் பெறுகின்றன. வருணனைகள் காட்சிகளுக்குத் தளம் அமைத்துத் தர, காட்சிகள் ஒவ்வொரு காதையிலும் மையப் பகுதியாக மலர்ந்து, கதைப்பகுதி கடைசியாகத்தான் வருகின்றது. மேலும் காப்பியம் முழுதும் உரையாடல்கள் மிகுதி. ஹாம்லெட்டில் நாடகத்துக்குள் நாடகம் அமைவதுபோல், கானல்வரியில், கோவலனும், மாதவியும் இசை உரையாடலில் மறைமுகமாக மோதி, அந்தக் கலை மோதல் மூலம், அவரது 'தான்'கள் வெளிப்பட்டு மோதுதலைக் காண்கிறோம். வழக்குரைக் காதையும் அற்புத நாடகக் காட்சியாகவே வடித்துத் தரப்பட்டுள்ளது. எனவே நாடகத்தன்மை விஞ்சி நிற்கும் நாடகக் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தை, ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களோடு அதிலும் குறிப்பாக அவரது துன்பியல் நாடகங்களோடு ஒப்பிடுவது, ஒரு பயனுள்ள முயற்சியேயாகும்.

இளங்கோ தமிழ் நாகரிகத்தின் பொற்காலத்தின் அந்திம காலத்தில், வாழ்வின் புனிதத்துவத்தை, காதலை, வீரத்தை வாயார வாழ்த்திய, சங்க காலத்துக்குப்பின் ஜைன, புத்த மதத் தாக்கத்தால், வாழ்வு நம்பிக்கை வறண்டுபோன சூழ்நிலையில், விதியின் வலிமை, மனிதத்துவத்தின்

மாண்பினைக் குறைக்க முயன்றபோது எழுதிய காப்பியம் எனலாம். ஆனால் சிலப்பதிகாரம் ஊழ்வினை உருத்துவந்து ஊட்டுவதைக் காட்டுவது, தன் தலையாய குறிக்கோள்களில் ஒன்றாகக் கொண்டாலும், அது மனிதத்துவத்தை உயர்த்தும் இலக்கியமாகவே உயர்கிறது. பெண்மையின் பெருந்துயரை, அதற்குச் சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட துன்பங்களைப் பேசும் போதும், அடிப்படையில் இது உரைசால் பத்தினியின் உயர்வினைப் பேசும் இலக்கியமாகத்தான் மலர்கிறது. இளங்கோ ஒரு ஜைனத்துறவி என்றே பலர் கருதுகின்றனர். ஆனால் அவரது சிலப்பதிகாரம் விதியின் வலிமையையும், அதே சமயத்தில் அதை எதிர்கொள்ளும் மனித ஆற்றலையும் மோத விட்டு இந்தப் பெரும் சக்திகளின் மோதலைக் காட்டும்போது தான், காப்பியத்தில் இலக்கியப் பண்பு சிறக்கிறது. மில்டனது காப்பியமான 'இழந்த சொர்க்கம்' கடவுளின் வழிகளை நியாயப்படுத்துவதைத் தன் குறிக்கோளாகக் கொண்டாலும், அதைச் செய்யத் தவறிவிட்டது என்று பலர் கருதுமளவுக்கு, அது சாத்தானின் ஆற்றலையும், அவனால் வீழ்ச்சியடைந் தவர்களின் நற்பண்புகளையும் காட்டுகிறது. பேரிலக்கியங்கள் சமய, அரசியல் தத்துவங்களைப் பேசினாலும், அவற்றுக்கு அவை அடிமையாவதில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் சங்கத்தமிழின் அழகு வெறியும், மனிதம் போற்றும் மாண்பும், விதித் தத்துவத் தோடு மோதி இறுதியில் மனிதத்துவத்தின் வெற்றியை நிலை நாட்டும் காப்பியமாகவே உயர்கிறது.

ஷேக்ஸ்பியரும் இங்கிலாந்தின் பொற்காலமான எலிசபெத் பேரரசி காலத்தில் பிறந்து, அதன் முடிவில் ஜேம்ஸ் அரசன் காலத்தில் சமுதாயத்தில் வாழ்வு நம்பிக்கை தளர்ந்த நேரத்தில் தான், அவரது தலையாய படைப்புகளான துன்பியல் நாடகங் களைப் படைத்தார். அப்போது கிறித்துவ மதத்தில் மனிதனின் முதற்பாவத்தின் வன்மை பெரிதும் பேசப்பட்டது. மனிதனின் அடிப்படைக் குற்ற உணர்வினை வைத்துத்தான் மனிதத் துன்பங்களுக்குக் காரணம் காட்ட முடிந்தது. அதுமட்டுமல்ல. சமுதாயத்திலே அடிப்படைகள் அப்போது தகர்க்கப்பட்டு வந்தன. சில அடிப்படை உறவுகள் கேள்விக்குரியவனவாகி விட்டன. தந்தை கொலை செய்யப்பட்டுத் தன் தாய் சிற்றப்பனைத் திருமணம் செய்து கொண்ட சூழ்நிலையில், இலட்சிய வேட்கை மிகுந்து காணப்பட்ட இளைஞன்தான் ஹாம்லெட். உலகத்தினைச் சந்திக்கும்போது அவன் "The time is out of joint, O cursed spite, That ever, I was born to set it night" என்று கூவுகிறான். டென்மார்க்கை ஒரு சிறைச்

சாலையாகக் கருதுகிறான், ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் உலகில் சமுதாயத் தீமை அரச குடும்பத்தின் அல்லது உயர்ந்த குடும்பத்தின் குறைகளில் கனிவதைக் காண்கிறோம். ஆனால் அது வாழ்வின், வையத்தின் ஒரு அடிப்படைக் குறையிலிருந்து பிறந்து, ஒரு மையப் பாத்திரத்தின்மனப்பண்போடு இணைக்கப்படுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகங்கள் உலகிலும், பிரபஞ்சத்திலும் மனிதர்களிடையே குறையிருப்பதை ஹாம்லெட், கிங் லியர், மாக்பத் ஆகிய நாடகங்களில் மனிதர்களிடையே நம்பிக்கைத் துரோகம் இருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டித் துவங்குகின்றன. தீமை பெருகிய நிலையில் துவங்குகின்றன ; இயற்கையிலும் இருண்ட சூழ்நிலை ''Fair is foul and foul is fair'' — அழகும், தீயதும் அடையாளம் காணமுடியாத அளவுக்கு இணைந்துள்ளன. ஆனால் தமிழ் மரபில், இளங்கோவின் காப்பியம் ஒரு நிலையான உலகில், மங்கல வாழ்த்துடன் துவங்குகிறது. ஆனால் இங்கும் துன்பத்தின் சாயல் இல்லாமலில்லை. 'காதலர்ப் பிரியாது கவவுக் கை நெகிழாமல் தீதற வாழ்க' என மணமக்கள் வாழ்த்தப்படும்போது எதிர்மறைத் தன்மை விஞ்சி இருப்பதும் 'தீதற' என்ற சொல் வழியாகத் தீமை முன்னிலைப்படுத்தப்பட்டிருப்பதும் dramatic irony வரும் துயரத்தை முன்னுரைக்கும் தன்மையைக் காட்டவே.

இளங்கோவின் சிலம்பில் புறத்தீது மட்டுமின்றி, அகத்தீமையும், மனிதத் தீமையும் பெரிதாகப் பேசப்படவில்லை. கண்ணகியும், கோவலனும் மிக நெருக்கமான காதல் வாழ்வு நடத்தியதைச் சொன்ன வேகத்திலேயே, அரங்கேற்றுக் காதையைச் சொல்லி, மிகச் சாதாரணமாக, கோவலன் கண்ணகியைப் பிரிந்து மாதவியிடம் போவதைக் கவிஞர் சொல்லுகிறார். ஷேக்ஸ்பியரில், மாக்பெத் டங்கனைக் கொலை செய்வது பெரும் மனப் போராட்டத்துக்குப் பின்தான். கிங்லியர், அவன் நல்ல இளைய மகளைத் தள்ளிவிட்டு, தீயவர்பால் சேரும் செயலும் வேகமாகவே நடைபெறுகிறது. ஆண்டனி யன்ட் கிளியோபாட்ராவில் ஆண்டனியின் சில செயல்கள் மிக வேகமாகவே நடைபெறுகின்றன. ஆனால் அவர்களின் குணநலன்களோடு செயல்கள் இயைந்துதான் காட்டப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக ஷேக்ஸ்பியரில் செயல்கள்,

பண்பின் அடிப்படையில் விளக்கப்பட்டுள்ள அளவிற்கு, இளங்கோவில் அவை விளக்கப்படவில்லை. அதற்காக இளங்கோவில் எல்லாம் ஊழின் வலியால் நிகழ்வதாகக் கொள்ள முடியாது. கிரேக்க நாடகங்களிலும், தலைவர்களின் மனப் போராட்டம் மிகுதியாகக் காட்டப்படவில்லை. ஷேக்ஸ்பியரில், குணநலனே விதியாகிறது. (character's destiny) கிரேக்க நாடகங்களிலும், இளங்கோவிலும், விதி பண்பாக மாறுகிறது. பண்பு வழியாக இயங்குகிறது. இவை இரண்டிலும் மனித ஆளுமை என்ற கற்பாறையிலிருந்து செயல்கள் திடீரென வெடித்து விடுகின்றன. Actions seems to spring from the bed-rock of personality.

ஆனால், இளங்கோவிலும், இந்தச் சூழ்நிலையில் ஊழ்வினை தெளிவாகப் பேசப்படவில்லை. கோவலன் தீவினை, அவனது உணர்ச்சி வயப்பட்ட செயல்களின் வழியாகத்தான் இயங்கு கிறது. கோவலன் ரோமியோ, ஆண்டனி ஆகியவர்களோடு இந்நிலையில் பெரிதும் ஒப்பு நோக்கும் நிலையில் உள்ளான். அது மட்டுமின்றி, கோவலன் கண்ணகியின் மண வாழ்வில்விரிசில் ஏற்படுவது இயல்புதான் என்பதும் முதலிலே காட்டப்பட் டுள்ளது. எடுத்த எடுப்பிலேயே கண்ணகி, 'பெருங்குணத்துக் காதலாள்' என்று பெண்களால் பெருமைப்படுத்தப்படுகிறாள். கோவலனும், பெண்களாலேயே புகழப்படுகிறான். பின் கோவலன், கண்ணகியைப் பாராட்டும்போது 'மாசறு பொன்னே' வலம்புரி முத்தே, காசறு விரையே, கரும்பே, தேனே, மலை யிடைப் பிறவா மணியே, என்கோ, அலையிடைப் பிறவா அமிழ்தே என்கோ' எனப் பேசுவதை நோக்கினால், அவனது குணநலன் தெளிவாகத் தெரியும். கண்ணகியை அவன் புலனின்பப் பொருளாக-அதிலும் பொருளாகவே நோக்கும் தன்மையினை நாம் உணர வேண்டும். அப்போதுதான் சிலப்பதிகாரச் சமுதாயத்தில் ஊடுருவியுள்ள முதலாளித்துவ அமைப்பின் குறைகளைக் காண முடியும். பெண்ணைப் பொருளாகக் கருதும் மனப்பாங்கினை, கோவலன் மாதவியை அடைந்த பாங்கிலும் உணர முடியும். அவன் மாதவியை விட்டுப் பிரிந்த தற்கும் பொருளின்மையே காரணம், இப்படிப் பார்க்கும்போது

சிலம்பினை, பெண்மை, விதி ஆகிய இரண்டின் மோதலுக்கும் உள்ள உருவகமாக மட்டுமல்லாமல், பெண்மை, பொருள் முதல் வாதத்துக்குமுள்ள மோதுதலைக் காட்டும் குறியீடாகவும் கருதலாம், சிலம்பு காதல் வாழ்வின் அடித்தளம்; இணைந்த இல்லறத்தின், குறியீடு. அதைக் கோவலன் வெறும் பொருளாக, சந்தைக்குக் கொண்டு வரும்போது அந்தச் சமுதாயத்தின் குறை பாடும் அதன் வழிப் புலனாகிறது.

பலவகைகளில் கோவலனை, நாம் ஆண்டனியுடன் ஒப்பிட லாம். ஆண்டனியும், ஆக்டேவியாவை வேகமாக மணம் செய்து, அவளைவிட்டு வேகமாகப் பிரிந்து, கிளியோபாட்ராவிடம் வந்து சேருகிறான். எப்படி, கோவலனது செயலுக்கு மூன், அரங்கேற்றுக் காதையில் மாதவியின் கலைமாட்சி விவரிக்கப் படுகிறதோ, அப்படி, கிளியோபாட்ராவின் படகுப் பயணம். தங்கச்சிம்மாசனத்தில் ஓரிடத்தில், அமர்ந்து அவள் அழகுபட காதல் வயப்பட்ட நீரலைகளைத் தள்ளி வந்த காட்சி வருணிக்கப் படுகிறது. காலம் அவளை வாட வைக்காது; வழக்கம் அவளது எல்லையற்ற செழுமையை மங்க வைக்காது. Age cannot wether her; nor custom state her infirite variety என அவளது அழகினை என்பார்பஸ் பலப்படபேசுகிறான், ஆனால் இத்தகைய சூழலே, ஒரு வகை விதியாக உருவெடுக்கிறது. இருப்பினும், இளங்கோவின் தலைவனை விட, ஷேக்ஸ்பியரின் ஆண்டனி தன் விதியைத் தன் பண்பால் உருவாக்குபவனாகவே உள்ளான். ஷேக்ஸ்பியரின் மாக்பெத் பெரும்பாலும், ஒரு புறச் சூழ்நிலை யால் இயங்குவதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளான். ஆனால் அந்தப் புறவிதி, அவனது அக-உணர்வுகளின் வெளிக்காட்சியாகவே காட்டப்பட்டுள்ளது. அவன் டங்கனைக் கொலை செய்வதற்கு அவனது அழுக்கு நிறைந்த ஆசைகள் தாம் காரணமேயன்றி, மாயமோகினிகள் அல்ல. ஒத்தெல்லோவில் இயாகோ, அவனது மனஉளைச்சலின் புறவடிவாக ஒருவகைப் புறவிதியாக இயங்கு கிறான். ஆனால் ஒத்தெல்லோவின் வீழ்ச்சிக்கு ஒத்தெல்லோ தான் முழுப் பொறுப்பு ஏற்க வேண்டும். இயாகோ, ஒத்தெல் லோவின் உள் ஒளிந்திருக்கும் பிசாசுகளைதான் வெளிக் கொணர் கிறான் அவனே புதிதாக எதையும் படைக்கவில்லை. ஆனால் ஒத்தெல்லோவிலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள்

மிகுதியும் நிகழ்ந்து, அவலத்தின் அழுத்தத்தை மிகுதிப்படுத்து கின்றன. எப்படிப் பாண்டியன் தேவியின் ஒற்றைச் சிலம்பு காணாமற் போனபோது, கோவலன், கண்ணகியின் ஒற்றைச் சிலம்பை, உருத்து ஊட்ட வந்த ஊழ்வினை உருவெடுத்து வந்ததுபோல் வந்த பொற்கொல்லனிடம் சேர்ப்பித்தானோ, அப்படி, ஒத்தெல்லோவின் கைக்குட்டையை டெஸ்டிமோனா தவறவிட்டு அதை இயாகோவின் மனைவி எமிலியா கண்டு, டெஸ்டிமோனாவின் விதியாக வந்த இயாகோவிடம் சேர்ப்பிக் கிறாள். பாண்டிய மன்னனின் காதலுணர்வு அவனை அவசர மாக ஆணையிட வைத்தபோது விதியின் வலை மிகவும் வேக மாகப் பின்னப்படுவதைக் காணமுடியும். ஆனால் பொற்-கொல்லனையோ, பாண்டியனையோ, சிலம்பின் எதிர்த்தலை வர்களாகக் கொள்ள முடியாது. சுருங்கக்கூறின், ஷேக்ஸ்பியரில் அவலம் சமுதாயத் தீமை, கதைத் தலைவனின் குறைபாடு இவற்றின் சங்கமத்தில் நிகழ்கிறது. ஆனால் இதில் ஒரு சமுதாயம் தனிமனிதன் தாண்டிய சக்தியுடன் இணைகிறது. இளங்கோவில் கானல் வரியின்போது, காதலர்ப் பிரிவிற்கு ஊழ்வினையின் துணை காட்டப்படுகிறது. பிறகு கட்டுரைக் காதையிலும், வினை விளைகாலம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ''There is a tide in the affairs of men என்றும் macbeth is ripe for shating and the powers above put on their insmimants' என்ற ஷேக்ஸ்பியர் வரிகளோடு இதை ஒப்பிடலாம். மாக்பெத்திலும், ரோமியோ ஜூலியட்டிலும் நிகழ்வுகள் மிக வேகமாகச் சிலப்பதிகாரத்தின் பின்பகுதி போல் நிகழ்கின்றன. கோவலனும், கண்ணகியும் வாழ்வினைத் தேடி மதுரைக்கு வரும்போது அவர்களுக்கு முன் அவர்கள் ஊழ்வினை வந்து விடுகிறது. கோவலனது உணர்ச்சி வசப்பட்ட செயல்கள் வழி அவன் விதி இயங்கினாலும், போகப் போக அவன் செயல்களுக்கும் விதிக்கும் உள்ள இடைவெளி குறைந்து விடுகின்றது. மாக்பெத்திலும் விதியைத் தடுக்கும் செயல்களே விதியின் செயல்களாகி விடுவதுபோல். இந்த நிலையில் கோவலன், கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகத் தலைவர்களோடும், ஷேக்ஸ்பி யரிலே அவர்களோடு ஒப்பிடத் தக்க மாக்பெத்தோடும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளான். மொத்தத்தில் இளங்கோவின் தலைவ னிடம் குற்ற உணர்வைவிட விதியின் தாக்கம் மிகுதி. ஷேக்ஸ்பி

யரில் மனிதச் செயலே விதியாகிறது. 'Character, is Distiny' இளங்கோவில் மனிதச் செயல் விதியின் ஏவலாக, ஆனால் மனிதச் செயலாகவே மிளிர்கிறது,

கோவலன் வழியாகப் பெரும்பகுதியும் விதியின் ஆற்றலைத் தான் இளங்கோ காட்டியுள்ளார். ஷேக்ஸ்பியரின் தலைவர்களும் அவர்களுக்கு விதிக்குட்பட்டவர்களாய் கோவலனைவிட ஆளுமை மிகுதியாக உள்ளனர். ஆனால் இளங்கோவின் பெண் பாத்திரங்கள், அவர்களும் அவலப் பாத்திரங்களாயிருப்பினும் தலைமைப் பண்பு மிகுதியுள்ளவர்களாக உள்ளனர். ஷேக்ஸ்பியர் தலைவர்களின் வீழ்ச்சியை முதன்மைப் படுத்துகிறார்; இளங்கோ தலைவியின் மாட்சிமையை முதன்மைப் படுத்துகிற ஷேக்ஸ்பியரில் தலைவர்கள் இல்லை ; தலைவியர் தாம் உள்ளனர் என்ற ஈஸ்கின் கூற்று ஷேக்ஸ்பியரின் இன்ப நாடகங்களுக்கு மட்டுமே பொருந்தும். அவருடைய துன்ப நாடகங்களுக்கல்ல, ஆனால். அது இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பொருந்தும் மாதவி, கண்ணகி ஆகிய இருவருமே, ஆளுமையும், ஆற்றலும் மிகுதியுள்ளவர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். மாதவி, கலை வாழ்வின் உருவகம்; கண்ணகி இல்லறத் தலைவி. மாதவி கலையின் செழிப்பையும், மாயத்தோற்றத்தையும் முதலில் உருவகிக்கிறாள். கண்ணகி' இல்லறப் பண்பையும், சமுதாய உணர்வையும் பிரதிபலிக்கிறாள். மாதவியில் பிராய்டு கூறிய Eros அல்லது Pleasure Principle அதாவது இன்பத் தத்துவத்தைக் கண்டால், கண்ணகியிடம் அவரின் Readily Principle அல்லது உண்மைத் தத்துவத்தைக் காணமுடியும். ஆனால் மாதவியும், அவள்வழிக் கோவலனும் அழகிலிருந்து உண்மைக்கு உயர்கின்றனர். மாதவி கலையிலே துவங்கி, காதற்படிகளில் நடந்து, துயரத்தில் புனிதப்படுத்தப்பட்டு, தியாகத்தின் வழி உண்மையின் உச்சியை அடைகிறாள். மாதவியை, ஷேக்ஸ்பியரின் கிளியோபாட்ராவுடன் ஒப்பிடலாம். இருவருமே, இயற்கையின் செழிப்பை, அதனது அறவுணர்வுக்கு அப்பாற்பட்ட சக்திக்கூத்தை, (amoral energies malure) முதல், நிலையில் உருவாக்குகிறார்கள். இருவரும் காதலைக் கலையாக்குகிறார்கள். மாதவி கலையோடு கலந்த காதல் வாழ்வு நடத்துகிறாள். — ஆனால் கிளியோபாட்ரா, காதலை ஒரு

கலையாக உயர்த்துகிறாள். இருவரும் இயற்கை உணர்வு களை மிக நுண்ணிய, பண்பட்ட நிகழ்வுகளாக உயர்த்திக் காட்டுகிறார்கள். இரண்டு பேரும் எல்லையற்ற மனநிலை களை Infinite variety of moods சித்திரித்துக் காட்டும் சித்திரப் பாவைகளாகத் திகழ்கின்றனர். ஊடலும், கூடலும் காதலர் களித்த மாதவி, கானல் வரியில் காதலைக் கலையாக்கி, ஊடலை இசையாக்கி விளையாடுகிறாள், அவர்கள் ஊடு விதியும் சேர்ந்து விளையாடுவதை அறியாமல், கிளியோ பாட்ரா, ஆண்டனி ரோமுக்குப் போக நினைக்கும்போது, பலவிதமாக ஊடுகிறாள். Flora is dea என்று, — அது கிளியோபாட்ராவுக்கு மகிழ்ச்சி தரும் செய்தியென்று ஆண்டனி சொல்ல, அதை வைத்துக்கொண்டே, அப்படி யானால் நான் இறந்தாலும் இப்படித் தானே இருப்பீர் என்று அவள் கேட்கின்ற கேள்வி அவனை அதிர வைக்கிறது. பிறகு, திடியஸிடம் அவள் வேடிக்கையாக நடந்து கொண்ட விதம்தான் ஆண்டனியின் இறப்புக்கே காரணமாகி விடுகிறது. மாதவியின் கானல் வரிப்பாட்டில், ஒருவகை நாடகத்தைக் காணலாம்; ஆனால், அவளது நாடகம், அவளது கலை, அவளது உண்மையை வெளிக் கொணர்கிறது. கிளியோபாட்ராவின் காதலிலும் நாடகம் மிகுதி; ஆனால் அவளும் விரைவில், உண்மைக் காதலியாகிவிடுகிறாள்.

மாதவி, காதலனைப் பிரிந்து எழுதும் முதற்கடிதம் ஒரு கலைப் பேழை; ஒரு காதற்பூங்கா. சண்பகம், மாதவி, தாழை, பச்சிலை, பித்திகை, மல்லிகை, வெட்டிவேர், செங்கழுநீர் ஆகிய மலர்களும், வேர்களும் கலந்து தொடுத்த மாலையை எடுத்து, அவற்றிற்கு இடையே அமைந்த தாழை மடலில், பித்திகையின் அரும்பை எழுத்தாணியாக்கி, செம்பஞ்சிக் குழம்பிலே தோய்த்து, விளையா மழலையில் விரித்துரை செய்து, தன் உள்மன உணர்வுகளை உயிரோவியமாக்கி அனுப்பினாள். காதலர்களை மகிழ்விக்கும் இளவரசன் இளவேனிலின் முறை தவறிய காலம் இது; திங்கட்செல்வனும் நல்லவன் அல்லன். காமனும் மலரம்பால் உயிர்களைக் கொள்ளும் கொடுங்கோலனாக உள்ளான். அவன் உயிர்கொள்வதில் வியப்பு ஒன்றுமில்லை, என்று மறைவாக, ஆனால் காதல்

மணம் பரப்ப அவள் எழுதிய கடிதத்துக்கு இணையாக உலக வரலாற்றிலேயே ஒன்றைப் பார்ப்பது அரிது; ஆனால் அதே மாதவி பின், காதலைத்துறந்து எழுதிய கடிதத்தில் ஒரு தெய்வீகத் தியாக மலரையே காண்கிறோம். ''அடிகள் முன்னர் யான் அடி வீழ்ந்தேன்- வடியாக் கிளவி மனக்கொளல் வேண்டும். குரவர் பணியன்றியும் குலப்பிறப் பாட்டியோடு இரவிடைக்கழிதற்கு என் பிழைப்பு அறியாது. கையறு நெஞ்சம் கடியல் வேண்டும். பொய்தீர் காட்சி புரையோய் போற்றி!'' என்று கூறும்போது துறவியான அவள் காணும் பொருள்களை எல்லாம் அந்தக் கண்களிலே கண்டு, கோவலனையும் ஒரு துறவியாகவே காண்கிறாள். இன்ப வாழ்வின் உருவகமாய்த் திகழ்ந்த மாதவியின் இந்த தெய்வீக உயர்வும், வாழ்வுத்துறவும், அவளது அபரிமித ஆத்மீக/வளர்ச்சியையும், பெண்மையின் ஒருவகைப் புரட்சி யையும் காட்டுகின்றன. ஷேக்ஸ்பியரின் கிளியோபாட்ரா இந்த அளவுக்கு வளரவில்லை. இருப்பினும் இறுதியில் ஆண்டனியை முழுக்க முழுக்க நேசித்து, அவன் இல்லாத உலகின் வெறுமை யினை உணர்ந்து, அவனைச் சந்திப்பதற்காகக் காலனைத் தழுவுகிறாள். ஆனால் சாவையும் ஒரு அரசியாகவே சந்தித்து, காதலனாகவே தழுவுகிறாள். ''Gooe me my robe, put on my crown and have immortal lougings in me'' என்று கூறிக்கொண்டு சாவினைத் தழுவும்போது, சாவின் பிடி, ஒரு காதலன் காதைத் திருகுவது போன்றிருக்கிறது. வலிக்கிறது — ஆனால் அதே சமயத்தில் அது இனிக்கிறது. என்று சொல்லும் போது, அவளது சாவும் ஒரு காதல் நிகழ்வாக, புலனின்ப மாகவே நிகழ்கிறது. ஆனால், கிளியோபாட்ராவிலும் வளர்ச்சி இல்லாமலில்லை. அவளது இறுதிப் பேச்சில், அவள் அரசியின் மணிமுடியிலிருந்து தாயின் மனித அன்புத் தளத்துக்கு வருவதையும் காணமுடியும். Thete is a desent from royalty to basic humanity you not see my babe suck my breast'' என்று தன் உயிரை உறிஞ்சும் அரவத்தை மகவினைப் போலவே காண்கிறாள். அந்த அரவத்தின் மூலம் இயற்கை, தன் செல்லக்குழந்தையான கிளியோபாட்ராவை மறுபடியும் ஏற்றுக்கொள்கிறது; சீதையைப் பூமாதேவி ஏற்றுக்கொள்வது போல்.

ஹெகலின் கருத்துப்படித் துன்பியல் நாடகத்தில்; ஒத்த சக்திகள் மோதும்போதுதான் அவலம் மிகுதியாகிறது. நன்மைக்கும், தீமைக்கும் ஏற்படும் மோதுதலை விட இரண்டு நன்மைகளுக்கிடையே மோதல் நிகழும்போதுதான் சோகம் அர்த்தமுள்ளதாக அமைகிறது. ஒரு நல்ல ஓவியன் வெள்ளைப் பின்னணியில் கருப்பு வண்ணத்தைப் பூசுவதை விட, ஒத்த வண்ணங்களின் மூலமே, தன் ஓவியத்தின் உயிர்த் தன்மையை உயர்த்த முயல்வான். மாதவியும், கண்ணகியும் ஒரு சக்தியின் இருகூறுகளே. இருவரும் தாய்வழிச்சமுதாயத்தில் பெண்ணுக்கு ஏற்பட்ட இழிவுகளின், இன்னலின் எதிர்க்குரல்கள். இளங்கோ என்ற கலைத்துறவியின் இருகூறுகள். மாதவியில் இளங்கோவின் Anemmiaவைக் கண்டால்,கண்ணகியில் அது, சமுதாயத்தை மாற்றும் சக்தியாகவும் இறைமையாகவும் உயர்த்தப்படுகிறது. கண்ணகி சோகத்தில் ஒபிலீயா, டெஸ்டிமோனா, கார்பீலியா ஆகிய மூவருடனும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளாள். டெஸ்டி மோனா, காதலுக்குப் பிறகு பெறும் திண்மை, கண்ணகியின் வீர வளர்ச்சியோடு ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளது. அதுமட்டுமின்றிக் கண்ணகி, காதலனைப் பிரிந்ததால், தன் இல்லறக் கடமைகளை ஆற்ற இயலாது போனமைக்காக, 'அறவோர்க்களித்தலும், அந்தணரை ஓம்பலும், துறவோர்க் கெதிர்தலும்,தொல்லோர்சிறப்பின் விருந்தெதிர் கோடலுமிழந்த என்னை' என்று வேதனைப்படுகிறாள். டெஸ்டிமோனாவும் திருமணமானவுடன், ஒத்தெல்லோ சைப்ரசுக்குப் போகும்போது அவளைத்தனியாக இருக்க ட்யூக் சொல்லும்போது ''dear lords,if i be left behind A moth of peace and he go to the war, The rites for which I love him onebereft me'! என்று தன், கடமைகளை இயற்ற இயலாது போகும் என்பதால்தான் மறுக்கிறாள்.

ஆனால் கண்ணகி, பலவிதத்தில் லியரின் மூன்றாவது மகளான கார்பீலியுடன் தான் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளாள். இருவரும், முதலில், 'அன்புக்குப் பேசத் தெரியாது' என்ற தத்து வத்தின் உருவகமாகக் காட்சியளிக்கிறார்கள். ஒருவகையில் இருவருமே அந்த மௌனத்தால் தண்டனைக்குள்ளாகிறார்கள். கார்பீலியா தந்தையின்ஆணைக்கேற்ப தன் அன்பினை விளம்பரப்

படுத்த மறுத்து, எல்லாவற்றையும் இழக்கிறாள். ஆனால் இறுதியில் லியர் அனைத்தையும் இழந்த நிலையில் அவளைத் தானே தேடி வந்த தெய்வீக அன்பாகக் காட்சியளிக்கிறாள் கண்ணகியும் அனைத்தையும் இழந்து வந்த கோவலனை, இன்முகத்தோடு ஏற்று, 'சிலம்புள கொண்மின்' எனக் கூறி, அவனுடன் மதுரைக்குத் தன் சீரடி சிவக்க நடந்து செல்கிறாள். கார்பீலியாவை, கிறித்துவின் அன்போடு, மேலை நாட்டுத் திறனாய்வாளர் சிலர் இணைத்துப் பேசுவர். கண்ணகி, துவக் கத்திலிருந்து இறைமையின் மனித வடிவமாகவே காட்டப் படுகிறாள். கோவலன் முதன் முதலில் பேசும்போதே அவளிடம் கொற்றவையின் குறிகளைக் காண்கிறான். லியர், பின் கார்பீ லியாவின் முன் மண்டியிட்டு அவள் மன்னிப்பைக் கோரும்போது.

O Look upon me, Sir
And Lord your hands in benediction o'er me!
No Sir, you must not kneel.

எனக் கூறுகிறாள். கோவலன் மதுரையில் கண்ணகியின் பாதத்தைத் தொடுகிறான். ஆனால், கண்ணகியிடம் அறஞ் சார்ந்த கோபம் இருக்கிறது. பிறகு இந்தக் கோபம் வீரமாகி, அநீதியை எதிர்த்துப் போராடும் ஆற்றலாகி, சரித்திரத்தை மாற்றும் சக்தியாகப் பரிணமிக்கிறது.

கண்ணகி காப்பியத்தின் தலைமைப் பாத்திரமாக இருப்பத னால், அவள் கார்பீலியாவோடு மட்டுமின்றி, லியர் அரச னோடும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளாள். சிலம்பின் முழுமையான அவலப்பாத்திரம் கண்ணகி தான். அவளோடு தான் விதி மோதுகிறது; அவள் ஒரு நிலையில் வீழ்ச்சியடைந்தாலும், விதிக்கு விதியாக உயர்கிறாள். நார்த்ராப் பிரையின் கருத்துப் படி, மின்னலும் இடியும் புல்லைத் தாக்குவதில்லை. விண்ணை முட்டும் கட்டிடத்தைத் தான் தாக்குகின்றன. கண்ணகி அப்படிப்பட்ட ஒரு மனித சிகரம். அவளிடமும் ஒருவகை ஆத்மீக கர்வம் தான் என்ற முனைப்பு முதலில் இல்லாமலில்லை. அந்த மனிதச் செருக்கின் முழுமையினை, 'ஒட்டேன் அரசோடு

மதுரையை அழிப்பேன்' என அவள் கூறும் போது உணர முடிகிறது. விரைவில் அவள் தன்னை ஊழின் ஒரு ஏவலாளாக, மதுராபுதி தெய்வத்தின் ஆணையை நிறைவேற்றுபவளாக உணரும் போது தான் அவள் ஒரு பெரும் வரலாற்று சக்தியாக மாறுகிறாள்.

இங்கே அரிஸ்டாட்டில் கூறும் அடையாளம் காணுதல், திசை மாறுதல் Recognition and Reversal ஆகியவற்றைக் காணலாம். மதுரையில் அனைத்தும் இழந்த வெறுமையிலே தன்னை முழுமையாக உணர்ந்த இந்த நிலையிலே ஹாம்லெட் டோடும், லியர் அரசனோடும் அவளை ஒப்பிடலாம். ஹாம் லெட், நாடகத்தின் இறுதிப் பகுதியில் தான் விதியின் வலிமையை உணர்ந்து, அதற்குத் தன்னை ஆட்படுத்திக் கொண்டு, புதைக் குழியில் தான் மறுபிறவி எடுக்கிறான். தன்னிலிருந்தும் விடுபட்ட நிலையில் தான் வாட்போரில் இறங்கி, தன்னை உணர்ந்து கொள்கிறான். செயல்கள் அனைத்தும் கண்ணனுடைய செயல் என்று உணர்ந்து அர்ஜுனன் போரிடுவது போன்ற நிலையினை அவன் எய்துகிறான். குற்றத்தை ஒத்துக் கொள்ளும்போது குற்றத்திலிருந்து விடுதலை பெறுகிறான். லியர் அரசனும் தான் தான் எல்லாம் என்று நினைத்த நிலையில், எல்லாவற்றையும் இழந்து தான் எதுவும் இல்லை என்று, புயல் காட்சியில் அழுது துயருற்றோர் அத்துணை பேர் துயரிலும் தன்னையிழந்த போது தான் தன்னை உணர்கிறான். 'யானோ அரசன், யானே கள்வன்' என்று பாண்டியன் கூறுவது போல், 'Who is the judge, who is the thief' - என்று லியர் வினவி தன் உடைகளை எல்லாம் கிழித்தெறிந்து, மனித குலத்தோடு, குற்றம் செய்தவர்கள், எதுவுமே இல்லாதவர் அனைவரோடும் தன்னை இணைத்துக் கொள்கிறான். கண்ணகியும், கிங் லியர் அரசனும் எல்லையற்ற அன்பால் எல்லோரையும் தழுவும் போது சாவினைக் கடக்கிறார் கள்; விதியை வெல்கிறார்கள். இறுதியில் பிணமான கார்டீலியா வுடன் லியர் வந்து நிற்கும் காட்சி, இந்த உலகில் ஏதும் இலக்கிய தர்மம் இருக்கிறதா என்ற கேள்வியினை எழுப்புகிறது. ஆனால், அந்த வெறுமையிலும் ஒரு முழுமை இருக்கிறது. அவள் உயிரோடு இருப்பதாகவே கருதி, Look on her look, her lips:

Look there, look there; என்று ஒரு வகை மயக்கத்தில் அவன் பேசினாலும், சாவு. லியரின் அன்பு முன் தோற்றுவிடுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகியோடு, மாண்ட கோவலன் பேசுகிறான்; இருவரும் விண்ணோக்கிச் செல்கிறார்கள். இந்திய புராணிய மரபு, சாவில் முடிந்த முடிவாகக் கொள்வதில்லை. சாவைச் சாகடிக்கும் சக்தி அன்புக்கு இருக்கிறதோ, என்னவோ, வாழ்வுக்கு அர்த்தம் தரும் ஆற்றல் அதனிடம் தான் உள்ளது என ஆர்னால்ட் பிய்ன்பி கூறுவார்.

இளங்கோவடிகளும், ஷேக்ஸ்பியரும், மனித அன்பால், சாவினை, வெவ்வேறு வகையில் வெல்லும் பாங்கினைக் காட்டுவதைக் காண்கிறோம். இந்த அன்பு வெறும் காதல் மட்டுமல்ல. தூய உள்ளம்; அன்பு உள்ளம், தொல்லுலக மக்கள் எல்லாம் ஒன்றே என்னும் தாயன்பு உள்ளம். இந்த நிலையில் எல்லோரும் இணைகிறார்கள். ஆக்டேவியன், ஆண்டனி-கிளியோபாட்ராவின் அன்புக்கு அடிமையாகிறான்; சாவோடு சரசம் செய்யும் கிளியோபாட்ராவின் அழகினை வாயார வாழ்த்துகிறான். விதியின் முன்னிலையில் சிலம்பில் அனைவரும் ஒரு புதிய சகோதரத்துவத்தைப் படைக்கின்றனர். பாண்டின் மாதேவி உயிர் விடுவது மட்டுமல்ல, கண்ணகி, 'தென்னவன் தீதிலன், நான் அவன் தன் மகள்' என்று கூறுகிறாள். இந்தக் கருணை, ஒரு தெய்வீக அன்பு. தெய்வீகத் தன்மையுள்ள மனித அன்பு. கொடுமைக்காரியான மாக்பெத்தின் மனைவி கூட, தான் கொலை செய்ய நினைத்த டங்கனிடம், தன் தந்தையின் சாயலைப் பார்த்து ''Had he not resembled my father as he slept, had done it'' அவன் என் தந்தை போல் தோன்றாதிருந்தால் நான் அவனைக் கொன்றிருப்பேன் என்று கூறுவதையும் இங்கு நினைவுகூரலாம். ஷேக்ஸ்பியர் கொடுமைக்காரியின் மனதிலும் அடிப்படை மனித மன உணர்வுகள் இருப்பதைக் காட்டுகிறார். இளங்கோ ஒரு மனிதப் பெண் வெள்ளம் போல் தாவும் அனைத்துலகையும் அணைத்துக் கொள்ளும் அன்புத்தாய்த் தெய்வமாக உயர்வதை உணர்கிறார்.

கண்ணகி கொற்றவை, மாயோன், முருகன் ஆகிய சக்தியின் கூறுகளோடு இணைத்துப் பேசப்பட்டு, இறுதியில்

அவர்களின் பண்பினை ஏற்ற, அனைவர்க்கும் பொதுவான மனித தெய்வமாக உயர்கிறாள், காப்பியமும் கொற்றவையின் சீற்றத்திலிருந்து முருகனின்அன்பு நிழலில் நிறைவு பெறுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களின் மூலப் படிவமாக டயானிஸியனின் சாவினைக் கொண்டால், சிலப்பதிகாரத்தின் மூலம் படிவமாக வஞ்சிக் காண்டம் பேசும் வேலன் வெறியாட்டத்தைக் கொள்ளலாம். வரிப்பாடல்களையும் குரவைப் பாடல்களையும் ஒருவகை குழுப்பாடல்களாகக் கொள்ளலாம். கண்ணகி அந்த குழுமக்களின் உயர் மனநிலையாகக் காணப்பட்டு அவர்தம் மனக் கனவாக ஒளிர்ந்து, தெய்வமாக உருவகிக்கப்படுகிறாள். வஞ்சிக் காண்டத்தில், சாவின் தளத்தில் வாழ்வு துளிர்ப்பதைக் காணலாம். ஈடிப்பஸ்த லோனகில் தீஸியஸ் யடிப்ஸின் உடலைப் பேணுவதன் மூலம், நாட்டு வளவனுக்கு வழி வகுக்கிறான். சேரன் செங்குட்டுவன், கண்ணகிக்குக் கோயில் கட்டி, நாட்டு நலனையும், மானத்தையும் காப்பதுபோல், இறுதியில் கண்ணகியை வழிபட வடவர் மட்டுமின்றி, இலங்கை கயவாகுவும் வருகிறான். பிரிந்த தமிழகமும் ஒன்றாகப் பேசப்படுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரிலும், செத்தவர்களை வாழ்த்துபவர்கள் தூக்கிப் பெருமைக் கொள்கிறார்கள் பகைவர்கள் இணைகிறார்கள். ஒரு புதிய அமைப்பு உருவாகிறது. ஆனால் ஷேக்ஸ்பியரில் துன்பியல் மனித-பிரபஞ்ச சக்திகளின் மோதுதலில் அழிவினால் வரும் அச்சம், அவர்பால் வரும் பிரிவு ஆகியவற்றின் இணைந்த நிலையை (Tragic equilibrium) தான் காண்கிறோம். இளங்கோவில், அது ஒரு வ்கை காப்பியமாக அச்சமாக நிறைவு பெறுகிறது. இருவரும், ஒரு அறச்சார்புள்ள அடித்தளத்தின் அடியில் ஏற்படும் நிரந்தரச் சிக்கலை (the intestine warfare of the ethical substance) நாடகமாகவும், நாடகக் காப்பியமாகவும் நாட்டியுள்ளனர். ஆனால் துன்பியல் இலக்கியங்கள் வாழ்வினை ஏற்ற நாகரிகங்களால்தான் உருவாக்க முடியும். சிலப்பதிகாரம் விதியின் வலிமையையும், மனிதத்துவத்தின் மாட்சியையும் மோதவிட்டு, இறுதியில் ஒருவகை இணைதலைக் காட்டுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள், மனிதனின் ஆற்றலோடு இணைந்த குறைபாடுகள், சமுதாயம், மற்றும் பிரபஞ்ச சக்திகளோடு மோதுவதைக் காட்டுகின்றன. இரண்டும் சோக

உணர்வை, அழகுணர்வாக்குகின்றன. சாவின் சந்நிதானத்தில் வாழ்வு மலர்வதைக் காட்டுகின்றனர். பலர் போல் செத்துக் கொண்டே வாழ்வதைவிட, செத்தும் வாழும் சிலரின் மரண மில்லாப் பெருவாழ்வை, சாகாக் கவிதையில் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றனர்.

# ஒப்புநோக்கில் கம்பனின் இராமகாதை

தமிழின் தலையான கவிஞருள் ஒருவரான கம்பன் இந்திய இலக்கிய வரலாற்றில் மட்டுமன்றி, உலகக் காப்பியக் கவிதை நெறியிலும் மிகச்சிறப்பான இடம் பெறத்தக்கவர். தமிழ்க் கவிதை, குறிப்பாக, காப்பியப்பாங்கு இளங்கோவில் காவிரிப் பெருக்காக அழகுநடை போட்டால், கம்பனிலே அது இந்தியப் பார்வையை ஏற்று, இந்திய மரபோடு இணைந்து, காவிரி நாட்டில் ஓடும் கங்கையாகக் காட்சியளிக்கிறது. அதே நேரத்தில் ஹோமர், வர்ஜில், மில்டன் போன்றோரது மேலைக் காப்பியங்களோடும், ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களோடும் ஒப்பிடும் நிலையிலும் உள்ளது. முன்னதை ஆயுங்கால் தாக்கங்களும் சங்கமங்களும் தெளிவாகத் தெரிகின்றன. பின்னதை நோக்குங் கால் கம்பன் உலக இலக்கியங்களோடு இணைந்ததன்மை (affinity) புலனாகி அவரது பார்வையின் அகன்ற ஆழ்ந்த பரிமாணங்களையும் நாம் பார்க்க முடியும். இந்த இரு கூறுகளிலும் சிலவற்றைத் தொட்டுச் செல்வதே இக்கட்டுரை யின் நோக்கம்.

ஒப்பிலக்கியமும் தேசிய இலக்கியமும் முரண்பட்டவைகள் அல்ல. பலமொழி இலக்கியங்களின் சங்கமத்தால் உருவான, உருவாகிக் கொண்டிருக்கும் தேசிய இலக்கியத்தை உணரவே ஒப்பீட்டாய்வு தேவைப்படுகிறது. இந்திய மொழிகளில் இலக்கியப் படைப்புக்கள் இந்திய அடிமனத்தின் ஆசைகளின், கனவுகளின், அச்சங்களின் உருவகங்களாக வந்துள்ளன. அவற்றின் தேசியத்தன்மை, நாம் அரசியலில் தேசியத்தை உணர்வதற்கு முன்பு, அதற்கு ஊற்றாகவே எழுந்தது என்று கூறலாம். தமிழின் சீரிளமை, அதனின்றும் பல மொழிகள்

கிளைத்தெழுந்த பின்னரும் சிதையாமலிருப்பது மட்டுமன்று, அதனோடு உரசிய பல்வேறு மொழிகளின் தாக்கங்களை ஏற்றுத் தன்வயப்படுத்திக் கொண்ட தன்மையிலும் அது தெளிவாகத் தெரிகிறது.

கம்பனின் இராமகாதை தமிழ்-இந்திய இலக்கிய வளர்ச்சியில், குறிப்பாகக் காப்பிய வளர்ச்சியில் தலையான இடம் பெறுகிறது. சிலம்பு, தமிழ்க் காப்பிய வரலாற்றின் உதயசூரியன் எனில், கம்பனின் இராமகாதை அந்தக் காலைக் கதிரோனின் முழுநிலையைக் காட்டுகிறது. சிலம்பில் சங்கத் தனிப் பாடல்கள் காப்பியப் பருமனை அடைகின்றன, அதில் அக நாடகங்கள் அகன்ற நாடகங்களாக விரிகின்றன. சேரர், சோழர், பாண்டியர் என்ற இன உணர்வின் வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறது. கம்பனில் இதன் அடுத்த நிலையைக் காண்கிறோம். இப்போது தமிழ்க் கவிதை வடமொழிக் கவிதைத் தன்மையினை ஏற்று, அணிகலன் மிக்க கவிதை. ஆனால், வடமொழிக் கதையையும் காப்பிய மரபையும் தன்வயப்படுத்தி விரிகின்ற தமிழ்ப் பெருக்கையும் பார்க்கிறோம். கம்பனது காப்பியம் கோசல நாட்டையும் காவிரி நாட்டையும் ஏன் இலங்கையையும் பண்பாட்டு வழி இணைத்து ஒரு புதிய (தேசியத்தை ஒப்படைக்கிறது. இராமனையும் சீதையையும் ஒரு புதிய) தமிழ் - இந்தியப் பண்பின் உருவகமாகப் படைக்கின்றது. அதனினும் மேலாக, ஒரு பரந்த மனிதத்துவத்தை உருவாக்குகிறது. பொதுவாகக் கண்ணகிகதையில் மனிதன் தெய்வமானால், இராமகாதையில் தெய்வம் மனிதனாவதைக் காட்டுகிறது எனக் கூறுவதுண்டு. ஆனால் இவை முரண்பட்ட நிலைகள் அல்ல. இரண்டும் மனிதஇயத்தின் (Humanism) இரு வேறு நிலைகளே. வால்மீகியின் இராமாயணத்தில் பேராண்மை பெரிதும் பேசப்பட்டால், கம்பனில் பிறன்மனை நோக்காத பேராண்மைக்கு முதலிடம் தரப்பெறுகிறது. இதில் ஒரு ஆண்வழி நாகரிக வாழ்வை, பெண்வழி நாகரிகம் ஏற்ற நிலையையும் காண்கிறோம். இராமனின் வீரத்துக்கு மூலசக்தியாகச் சீதையின் பெண்மை பேசப்படுகிறது. இராமனின் வீரத்தைவிட, வீரமும் களத்தே போட்டு வெறுங்

கையோடு நின்ற இராவணனை, இன்று போய் நாளை வா என்று சொன்ன நயத்தக்க நாகரிகம் சிறப்புறப் பேசப்படுகிறது. மொத்தத்தில் இராமன் என்னும் பரம்பொருள் இந்த வாழ்வினை ஏற்று, மனிதப் பண்புகளை ஏற்று, மனிதக் குறைபாடுகளையும் ஏற்று வாழ்வாங்கு வாழ்ந்ததனால் மனிதத்துவத்துக்கே மானுடத்துக்கே மீட்சி தந்த மாட்சி, கம்பனின் காப்பியத்தின் கருப்பொருள்,

'ஆறுகொள் சடிலத் தானும்
அயனும் என்(று) இவர் களாதி
வேறுள குழுவை யெல்லாம்
மானிடம் வென்ற தம்மா.'

இராமனைத் தூரத்தில் கண்ட சுக்ரீவன் கூற்று அசுரர்கள் மட்டுமன்றித் தேவர்களையும்விட உயர்ந்தவர் என்ற கம்பனது கருத்தைக் காட்டுகிறது. இதை ஷேக்ஸ்பியரின் Tempest இல் மிராண்டா புதிய உலக மனிதப் பிரதிநிதிகளைப் பார்த்த போது மிராண்டா விளித்த

'O wonder
How many goodly creatures are there here.
How beauteous mankind is ! O brave new world
That has such people in't!

என்ற வரிகளோடும்

What a piece of work is man !
How noble in reason ! how infinite in faculties;
in form and moving, how express and admirable!
in action, how like an angel !

in apprehension, how like a god!
The beauty of the world! The paragon of animals!''

என்ற ஹாம்லெட்டின் வரிகளோடும் ஒப்பிடலாம். ஆனால் ஷேக்ஸ்பியரின் மனிதன் இறைமைக்கும் மிருகத்துக்கும் இடைப் பட்ட நிலையிலே, எல்லையற்ற ஆற்றலும் அறிவும் மிக்க வனாக, ஆனாலும் குறைகள் உள்ளவனாகவே காட்டப் பட்டுள்ளான். ஷேக்ஸ்பியரில் மனிதத்தில் இறைத்தன்மை ஒளிந்திருப்பது உணர்த்தப்பட்டால் கம்பனில் இறைத்தன்மை மனிதமாக, மனித நேயமாக மலர்ச்சியடைவது காட்டப் பட்டுள்ளது. பரம்பொருள் கம்பனைப் படைத்ததில் உள்ள பெருமையைவிடக் கம்பன் பரம்பொருளைப் படைத்ததின் பெருமை மிகுதி; ஏனென்றால் மனிதன் மனிதத்துவத்தின் மூலம் முழுமையை அடைவதும், அதைக் காட்டுவதுமே சிறப்பு.

''கடவுளே, நீர் படைத்தது குழப்பம் (chaos) மனிதன் படைத்தது ஒழுங்கு. மனிதனும் உம்முடைய படைப்பே. (ஆனால் மனிதன் உம் படைப்பிற்கும் பொருளாழம் தந்து மெருகிட்டுப் புதுமையாக்கி வளங் கொழிக்கச் செய்கின்றான்) காட்டைப் படைத்தீர் நீர், பூங்காவைப் படைக்கின்றான் மனிதன். மணலைப் படைத் தீர் நீர், மலையை உருக்கி ஒளியாக்கி ஒளி பெருக்கும் கண்ணாடியைப் படைக்கின்றான் மனிதன். இரும்பைப் படைத்தீர் நீர்; வளையாத எஃகினையும் தன்வய மாக்கி (முகம் பார்க்கத்தக்க வகையில் பளபளக்கும்) கண்ணாடியாக மாற்றிப் படைக்கின்றான் மனிதன்''.

என்ற இக்பாலின் வரிகள் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கவை.

வால்மீகிக்கும் கம்பனுக்கும் உள்ள தொடர்பைக் காணும் போது, ஹோமருக்கும் வர்ஜிலுக்கும் உள்ள தொடர்பு நினைவு வருகிறது. எப்படி வர்ஜிலின் ஹோமரின் காப்பியங்களின் The Iliad, The Odyssey ஆகியவற்றின் பண்புகளை ஏற்று அவற்றிற்குப் புது மெருகு தந்ததோ அப்படிக் கம்பனும்

இராமத்துவத்தை மேலும் பண்பட்ட வாழ்வு நெறியாகப் படைத்துள்ளார். ஒரு நாகரிகம் இன்னொரு நாகரிகத்தைச் சந்தித்துச் சங்கமமாகும் போது தான் மேலும் பருமனும் நுண்மையும் பெறுகிறது என்று டி.எஸ். எலியட் எது உயர் இலக்கியம் (What is a classic literature) என்ற கட்டுரையில் கூறுவார். வர்ஜிலின் தலைவனான ஏனிடும், கம்பனின் தலைவனைப் போல், பண்பால் பதப்படுத்தப்பட்ட வீரனாகவே மிளிர்கிறான். சி. எம். பௌரா கருத்துடன் ஸ்டோக் வரை யன்றயினின்றும் வர்ஜிலின் காப்பிய வேறுபாடுகளின் தலையானது, அவர் கருணைக்குத் தரும் இடமே, பெரும்பாலான வாசகர்களுக்கு, எல்லாப் பண்புகளிலும் தலையாய வர்ஜிலியப் பண்பு, ஏனியடின் மிக முக்கியமான பிரதிநிதித்துவப் பண்பும் இதுவே. அதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, ட்ரோஜன் யுத்த நிகழ்ச்சிகளைக் கார்த்தேஜின் கல்லிலே பதிக்கப்பட்டதைக் கண்டபோது ஈனியஸ் கூறும் கூற்றுகளைக் காட்டுகிறார் :

''Here praise has its rewards, Fortune its tears and man's fate stirs the heart'' *(1,461-2)*.

இதே பண்பு, ஈனியஸ் லாசஸைக் கொல்லும்போதும் தலைகாட்டுகிறது. வீரனுக்கு வீரனாகப் போரிட்டுக் கொல்லும் போதும், மனிதனுக்கு மனிதனாக உணர்கிற மனிதப் பண்பு, ''வெல்லுகிறது''. அவன் லாசஸைத் தன் நிலையில் வைத்துப் பார்த்து, லாசஸின் தந்தையைத் தன் தந்தை போல நினைந்து தான் இறந்திருந்தால் தன் தந்தை பெற்றிருக்கும் துயரினைப் போல் அவன் துயர்ப்படுவான் என்பதை நினைக்கும்போது, பகைகளை வெல்லலாம். மனிதப் பண்பு எல்லா உறவுகளுக்கும் அடிப்படையான பிள்ளை உறவு அவன் நெஞ்சிலே கருணைப் பாலாகச் சுரக்கிறது. இதை வர்ஜிலின் மொழிகளில் காண்கிறோம்.

But when with blood and paleness all over spread
The pious prince beheld young Lausus dead,

He grieved; he wept; the sight an image bought
Of his own filial "love, a sadly pleasing thought"
(X, 821 - 824)

ஷேக்ஸ்பியரின் மாக்பெத் நாடகத்தில் கொடிய குணம் படைத்த லேடி மாக்பெத் டங்கனைக் கொல்ல முடியாத போது சொன்ன கூற்றோடும் ஒப்பிடலாம்:

"Had he not resembled my father as he slept
I had done it"

கம்பனிலே இராமன், இராவணன் காட்டுகிற 'இன்றுபோய்ப் போர்க்கு நாளை வா' என நல்கிய மறக்கருணையை ஏற்கனவே குறித்துள்ளோம். "கைஆர் வெஞ்சிலைக் கருணாகரனா" கவே இராமன் படைக்கப்பட்டுள்ளான். அனைத்தினும் மேலாக, கம்பனது காப்பியம் மில்டனது இழந்த சொர்க்கத்தோடு ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளது. இரண்டிலும் மானுட மலர்ச்சி பேசப்பட்டாலும், மில்டனில் இறைமையினின்றும் வேறுபட்ட மானுடம் இறையருளைத் தேடுவதாக முடிகிறது. இறையருளும் அவர்களைத் தேடுகிறது. கம்பனிலே இறைமையே தனிமை போன்ற உணர்வுகளை அனுபவிக்கிறது. ஆனால், அது மனித உருப்பெற்று அனுபவிக்கிறது. எல்லாப் பாத்திரங்களும் இராமத்துவத்தை நோக்கி இயங்கி, அவன் திருவடிகளில் சரணடைகின்றன. இராமன் இயக்கங்களின் மூலமான அசையாத அச்சாணியாக (the still centre) காட்சி தருகிறார். மில்டனிலேயும் கடவுள் அசையாத, ஆனால் அசைவுக்கு மூலமான அமைதியாகவே காட்சி அளிக்கிறார். மில்டனின் அடிப்படைப் படிமமாக மேலே தூக்கப்பட்ட கை (the over reaching hand) காட்சியளித்தால், இராமனின் அடிப்படைப் படிமம் தொடர்ந்து நடக்கும் திருவடிகள். மில்டன் எல்லை மீறிய மனிதத்துவத்தின் இயக்கத்துக்கு முதலிடம் தந்தால் கம்பன், எல்லாவற்றுக்கும் வரம்பான இராமனின் திருவடி இயக்கத்திற்கும், அந்த திருவடியைச் சேரும் மனித இயக்கத்துக்கும் முதலிடம் தருகிறார்.

இப்படிக் கருத்து, கட்டுக்கோப்பு நிலைகளில் மட்டுமன்றிக் கவிதைப் பெருக்கிலும் கம்பனை இந்திய, உலக, நாடக, காப்பியக் கவிஞர்களோடும் ஒப்பிடலாம். அப்படி ஒப்பிடும் போது நமக்குத் தெரிகின்ற தலையான பண்பு, கவிஞனின் அற்புத அழகு ஓவியங்களும், நாடகத் தன்மையுமே. மில்டன் காப்பியத்தின் தனித்தன்மை ஒரு பிரமாண்டமான உணர்வு (sublimity) கம்பனில் பிரம்மாண்ட உணர்வு எளிய இதய உணர்வாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. மில்டனில் ஹெலனிஸத்தின் அழகு வேட்கையும், ஹிப்ராயிசத்தின் அற உணர்வும் இணைகின்றன. கம்பனின் பிரம்மாண்ட எளிமையில் ஒரு தத்துவ உணர்வுப் பின்னலை, பக்தி-கவிதைச் சங்கமத்தை, மனித-தெய்வீகத்தின் இரண்டறக் கலப்பைக் காவியக் கலையாகக் கண்டு, கேட்டு மகிழ்கிறோம். கருத்து நிலையில் கம்பனின் வெற்றி தமிழ்-இந்திய, மானுட தெய்வீக, சங்கம வெற்றி; கவிதை நிலையில், அது காப்பிய- நாடக, ஓவிய- உணர்வுச் சங்கம வெற்றி. இதை, கம்பனின் காப்பியத்தை இணையான இந்திய உலக இலக்கியங்களோடு ஒப்பிடும்போது தெளிவாக உணர முடிகிறது.

# உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

தரமணி, சென்னை-600113

## புதிய வெளியீடுகள்

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Mysticism of Love in Saiva Tirumurais | 50 00 |
| 2. | தொல்காப்பியம்—பொருள்—களவியல் | 85 00 |
| 3. | The Contributions of the Tamils to Indian Culture | |
| | Vol. 1. Language & Literature | 18 00 |
| | Vol. 2 Art & Architecture | 30 00 |
| | Vol. 3 Socio Cultural Aspects | 90 00 |
| | Vol. 4 Religion & Philosophy | 80 00 |
| 4. | எண்பத்து மூன்றில் தமிழ் பகுதி-1 | 47 00 |
| 5. | எண்பத்து மூன்றில் தமிழ் பகுதி-2 | 30 00 |
| 6. | சிவகிரி குமர சதகம் | 39 00 |
| 7. | புதுவூர்ச் சக்கரவர்த்தி அம்மானை | 27 00 |
| 8. | தேரையர் அந்தாதி | 33 00 |
| 9. | குசலவர் சுவாமி கதை | 36 00 |
| 10. | குணவாகடம் | 40 00 |
| 11. | தோட்டுக்காரி கதை | 28 00 |
| 12. | சங்கத் தமிழரின் மனிதநேய மணி நெறிகள் | 24 00 |
| 13. | உலகத் தமிழ் மாநாட்டுக் கட்டுரைகள் அடைவு | 35 00 |
| 14. | Selected Poems of Bharadhidasan Translation—Tamil—English | 60 00 |
| 15. | ,, ,, ,, —Tamil—Malayalam | 60 00 |
| 16. | ,, ,, ,, —Tamil—Kannada | 60 00 |
| 17. | ,, ,, ,, —Tamil—Telugu | 60 00 |
| 18. | பாரெலாம் பரந்த தமிழர் | 25 00 |
| 19. | காண்டேகரும் கா. ஸ்ரீ.ஸ்ரீ.யும் | 18 00 |
| 20. | Chieftains of the Sangam Age | 20 00 |
| 21. | A Comparative Study of Tamil and Japanese | 15 00 |
| 22. | தமிழும் பிற துறைகளும் | 35 00 |
| 23. | பெண்ணியம் | 25 00 |
| 24. | விலங்கியலும் தமிழியலும் | 10 00 |
| 25. | தமிழும் தெலுங்கும் | 15 00 |
| 26. | தமிழ் ஆய்வுக் களங்கள் | 70 00 |
| 27. | வ. உ. சி.யும் தமிழும் | 18 00 |
| 28. | தொல்காப்பியத்தில் இசைக் குறிப்புக்கள் | 14 00 |
| 29. | புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் சமுதாய விமரிசனம் | 20 00 |
| 30. | கனகாபிஷேக மாலை—திறனாய்வு | 16 00 |
| 31. | இருபதின் கவிதைகளில் சமூக நீதிக்கோட்பாடு | 20 00 |
| 32. | பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் இலக்கியம் | 60 00 |
| 33. | தொல்காப்பியம்—பொருள்—பொருளியல் | 32 00 |
| 34. | திருமுறை இலக்கியம் | 50 00 |
| 35. | இலக்கியத்தின் நோக்கமும் பயனும் தொகுதி 1 | 65 00 |